

**”ONE’S LIFE IS PECULIARY ONE’S  
OWN WHEN ONE HAS INVENTED IT.”**

**EN LESNING AV KJØNNSTEMATIKK I  
DJUNA BARNES’ ROMAN *NIGHTWOOD*.**

**AV INGER – JOHANNE MYRLAND.**

**HOVEDOPPGAVE I ALLMENN  
LITTERATURVITENSKAP.  
HUMANISTISK FAKULTET  
UNIVERSITETET I TROMSØ,  
VÅR 2000.**

## **FORORD.**

Jeg vil takke Tone Selboe for engasjert og engasjerende veiledning i tidsrommet 1998-2000. Hennes grundighet i tilbakemeldingene på oppgaven og oppmuntring i motbakkene var til svært god hjelp.

En takk går også til Charles I. Armstrong, Finn Skjoldbjærg og Thomas Tøllefsen for faglige og ikke-faglige diskusjoner. Ole Kristian Gammelgård har vært en interessert lytter og samtalepartner under skriveprosessen.

Skriving av en hovedoppgave er en lærerik prosess på mange måter. Etter å ha levd med Djuna Barnes og *Nightwood* tett innpå meg de siste to årene, har jeg lært følgende:

Only the great masters of style ever succeed in being obscure.

- Oscar Wilde.

# **INNHOLDSFORTEGNELSE.**

<b>1. INNLEDNING.</b>	<b>1.</b>
<b>Barnes' biografi og øvrige forfatterskap.</b>	<b>4.</b>
<b>Utgivelse- og resepsjonshistorie for <i>Nightwood</i>.</b>	<b>11.</b>
Avisanmeldelser.	14.
Forskning.	16.
<b>Tekstpresentasjon av <i>Nightwood</i>.</b>	<b>18.</b>
<b><i>Nightwood</i> og "spatial form".</b>	<b>23.</b>
<b>Denne oppgavens vinkling.</b>	<b>28.</b>
<b>2. TEORETISK TILNÆRMING.</b>	<b>31.</b>
<b>Gender theory.</b>	<b>31.</b>
Essensialister og konstruksjonister.	32.
Judith Butler og <i>Gender Trouble</i> .	36.
Kritikk av Judith Butler.	42.
<b>3. ANALYSE.</b>	<b>46.</b>
<b>Fødselsmarerittet og fraværet av mødre.</b>	<b>46.</b>
Uten forankring i verden.	49.

Den siste i sin rekke.	60.
<b>Natten.</b>	<b>62.</b>
<b>”What of the night, the terrible night?”</b>	<b>66.</b>
<b>Sirkus og karneval.</b>	<b>72.</b>
<b>Robin Vote.</b>	<b>77.</b>
<b>Dr. Matthew O’Connor.</b>	<b>82.</b>
<b>”She is my child”: Noras første modell for kjærlichkeit mellom kvinner.</b>	<b>90.</b>
Dukken.	95.
<b>”She is myself”: Noras andre modell for kjærlichkeit mellom kvinner.</b>	<b>101.</b>
<b>Finnes det en ”sannhet” om kjønn i <i>Nightwood</i>?</b>	<b>104.</b>
<b>Oppsummering.</b>	<b>112.</b>
Teoretiske implikasjoner.	116.
<b>4. EPILOG.</b>	<b>119.</b>
<b>Litteraturliste.</b>	<b>121.</b>
<b><u>Appendiks:</u></b>	
<b>Oversikt over arbeider av Djuna Barnes.</b>	<b>127.</b>

## 1. INNLEDNING.

”There is not a person in the literary world who has not heard of, read and some stolen from Nightwood. The paradox that in spite of all the critical work flooding in the press since 1936, not more than three or four have mentioned my name. I am the most famous unknown of the century! I can’t account for it, unless it is that talent is my character, my character my talent, and both an estrangement.”

- Djuna Barnes.

”I am the most famous unknown of the century!” Slik lød selvkarakteristikken fra Djuna Barnes (1892-1982) i et brev til forfatterkollegaen Natalie Barney i 1963.<sup>1</sup> Da var Barnes 71 år og hadde forlenget avskrevet muligheten for en bred litterær anerkjennelse etter å ha forfattet *Nightwood*, romanen denne oppgaven har som mål å si noe om. Når vi nå skriver 2000, 37 år senere, har dette forholdet gledelig nok bedret seg. Djuna Barnes er ikke lenger den mest ukjente forfatter i det 20. århundre, selv om hun nok aldri blir allemannseie. *Nightwood* ble en kultbok i samtiden og for ettertiden, og fikk til dels strålende kritikker ved utgivelsen.<sup>2</sup> Siden romanen kom ut i 1936, har den kommet i nye opplag med jevne mellomrom, noe som viser dens lavmælte popularitet.

Barnes hadde en skrivende karriere på over 70 år bak seg da hun døde i 1982. Hun skrev romaner, drama, poesi og rekke noveller. Hun var en suksessrik journalist i en årrekke og intervjuet mange store personligheter i sin samtid, fra James Joyce til Coco Chanel.<sup>3</sup> Hun skrev mer enn 100 avis- og magasinartikler, og illustrerte mange av dem selv. Men til tross for en relativt stor litterær produksjon, er det *Nightwood* Djuna Barnes er kjent for. De andre tekstene har langt på vei gått i glemmeboken. Dette kan skyldes det faktum at en god del av det hun skrev ble publisert i forskjellige magasiner og litterære tidsskrifter, slik at det har vært vanskelig å få en samlet oversikt over produksjonen. Det som ble gitt ut på forlag, har vært

---

<sup>1</sup> Sitert fra Shari Benstock, *Women of the Left Bank*, 1986, s. 234.

<sup>2</sup> Dylan Thomas kalte *Nightwood* ”one of the three great prose books written by a woman” i en anmeldelse i Oxford/Cambridge-journalen *Light and Dark*, mars 1937. Sitert fra *Silence and Power*, 1991, s. 200.

offer for små opplag og manglende nytgivelser, og sist men ikke minst skrev hun i mange genrer og under mange pseudonymer.<sup>4</sup> Djuna Barnes' litterære produksjon er med andre ord mangfoldig, men spredt, og dette gjør sitt til at resten av forfatterskapet er mindre kjent enn *Nightwood*.

*Nightwood* har derimot etter hvert fått status som en av modernismens mest markante tekster. Den befinner seg i et landskap av kjente modernistiske navn, med T. S. Eliot som forlegger i Faber&Faber og James Joyce som en av dens beundrere. Likevel blir romanen ofte utelatt når en modernistisk kanon skal regnes opp. Igjen er det flere årsaksforhold som spiller inn; en av grunnene til tekstens usynlighet kan være at *Nightwood* kom ut i 1936, altså litt sent i den modernistiske epoken som i følge Bradbury/McFarlane grovt kan avgrenses til mellom 1890 og 1930. (*Modernism*, 1976). Om man likevel skulle regne *Nightwood* med i modernismen, ville det ikke være riktig å kalle romanen "modernistisk" sammenlignet med for eksempel James Joyce og Virginia Woolf, som er representanter for den klassiske modernismen slik vi kjenner den. Barnes brukte for eksempel ikke *stream-of-consciousness* teknikken eller den indre monologen som Joyce og Woolf er kjente for; *Nightwood* er fortalt av en allvitende forteller.

En annen årsak er romanens vanskelighetsgrad. Den amerikanske Paris-korrespondenten og forfatteren Janet Flanner skrev om *Nightwood* at den var "a difficult book to describe, since the only proper way of dealing with its strange, nocturnal elements is to have written it in the first place, which surely no one but Miss Barnes could have done."<sup>5</sup> *Nightwood* har ord på seg for å være en utilgjengelig roman, og det er liten tvil om at den krever adskillig av sin leser. Til dette kan man innvende at Joyces *Ulysses* (1922), for å eksemplifisere med en adskillig mer velkjent modernistisk tekst, heller

---

<sup>3</sup> Se Djuna Barnes: *Interviews*, 1985.

<sup>4</sup> I avisjournalistikken (1913-1922) kalte hun seg av og til for "Gunga Duhl, the Pen Performer". Rundt 1920 kom Barnes til Paris og livnærte seg av å skrive for forskjellige magasiner (1922-1928). Mange av disse magasinartiklene bærer pseudonymet "Lydia Steptoe". I denne perioden opplevde Barnes økende suksess med sin skjønnlitterære skriving, og Lydia Steptoe-pseudonymet ble muligens brukt for å skille mellom den skjønnlitterære karrieren og den mer økonomisk nødvendige journalistkarrieren.

ikke kan sies å være blant de mest lettleste. Men denne romanen nyter likevel en helt annen status enn *Nightwood*. En tredje mulig årsak til romanens noe knappe utbredelse ligger nok hos Djuna Barnes selv. Hennes kompromissløse tilbaketrukkethet hjalp ikke akkurat til med å fremme *Nightwoods* ry. Der James Joyce med sine litterære medarbeidere utarbeidet et helt noteapparat med forklaringer til *Ulysses*, avviste ”The Garbo of letters”, som hun nokså fantasiløst etter hvert ble kalt, konsekvent biografer og kritikere med interesse for romanen. I et brev til sin tyske oversetter Wolfgang Hildesheimer skrev hun 23. Juni 1969: ”Have to admit I myself largely responsible for being the most famous unknown in the world. I won’t cooperate in groups, won’t be interviewed, won’t let anyone write my life, won’t go to parties – won’t see people – won’t capitulate”<sup>6</sup> I *Nightwoods* tilfelle finnes det altså lite veiledning fra forfatterens egen munn å støtte seg til.

Dette har blant annet ført til at kritikere aldri riktig har ”fått tak” på *Nightwood*. Det har vært vanskelig å plassere romanen i noen form for bås, fordi den alltid har vridd seg unna bastant karakterisering. Men til tross for at romanen ikke lar seg plassere i bås, eller kanskje nettopp derfor, åpner den for flere måter å leses på. I tur og orden har *Nightwood* blitt lest som lesbisk roman, politisk roman, biografisk roman og nøkkelroman, for å nevne noen mulige innfallsvinkler til teksten. Gerd Brantenberg m/medforfattere fører *Nightwood* opp som lesbisk roman i antologien *På sporet av den tapte lyst. Kjærlighet mellom kvinner som litterært motiv* (Aschehaug, 1986). Både Jane Marcus og Julie L. Abraham mener at romanen kan leses som en politisk roman, nærmere bestemt en subtil protest mot nazisme og fascisme. De begrunner dette med å henvise til raseblandingen i romanen.<sup>7</sup>

---

<sup>5</sup> Janet Flanner: *Paris was yesterday*, 1972, s. xvii.

<sup>6</sup> Sitert fra Elisabeth Bronfen: ”Wandering in Mind or Body. Death, Narration and Gender in Djuna Barnes’ novel *Nightwood*”. *Jahrbuch für Amerikastudien*, vol. 33, nr. 2, 1988, s. 166.

<sup>7</sup> Se Marcus: ”Laughing at Leviticus: *Nightwood* as Woman’s Circus Epic” og Abraham: ”’Woman, remember you’: Djuna Barnes and History”, begge essays i *Silence and Power*.

Andre forstår romanen som Djuna Barnes' sorgarbeid i etterkant av samlivsbruddet med partneren Thelma Woods, og identifiserer karakterene med virkelige personer.<sup>8</sup> Atter andre, som kritikeren Ahmed Nimeiri, foretrekker det stedshistoriske nøkkelroman-prinsippet og i essayet "Djuna Barnes' *Nightwood* and 'the Experience of America'" (1993) leser han *Nightwood* som en eksilroman som skildrer amerikanerne i Paris på 1920-tallet.<sup>9</sup>

Alle disse lesningene av *Nightwood* er oppriktige forsøk på å plassere boka innenfor en kontekst som vil lette tolkningen av en vanskelig roman. De forskjellige vinklingene er alle interessante og leseverdige bidrag; likevel må det sies at ingen av dem oppnår noe mer enn å favne mer enn ett spesifikt område av en mangefasettert tekst. Det er betegnende at *Nightwood* blir lest så forskjellig av forskjellige lesere, det viser bare kompleksiteten ved denne teksten, og at tematikk og budskap ikke ligger synlig opp i dagen.

### **Barnes' biografi og øvrige forfatterskap.**

"Djuna would never talk, she would never allow herself to be talked to. She said it was because she was reserved about herself. She wasn't, in fact, reserved – she was unenlightened. This led her into the construction of self-myths which she has never taken the pains to revise."

- Margaret Anderson, *My Thirty Years War*, 1930, s. 181.

Selv om Djuna Barnes etter hvert er blitt en mer velkjent skikkelse, er hun fortsatt såpass ukjent i norsk sammenheng at jeg finner det rimelig å introdusere henne og hennes øvrige tekster i en biografi som dekker hovedtrekkene i hennes livsløp.

Som mange andre forfattere hentet hun mye av stoffet fra sitt eget liv, uten at det skal forsvare den biografiske lese måten som ofte har blitt hennes

---

<sup>8</sup> Biografen Philip Herring mener at skrivningen av *Nightwood* "allowed Barnes to purge herself of the overpowering anger and bitterness she felt when Thelma left her for another woman." Herring: *Djuna*, 1995, s. xvii.

<sup>9</sup> *Critique: Studies in modern fiction*, vol. 43, nr. 2, 1993.



tekster til del. Likevel kan noen ”knagger” i hennes livsforløp være på sin plass, siden enkelte, som Barnes-biografen Philip Herring, mener at det er helt avgjørende for tolkningen av hennes tekster. For om Barnes oppviste en ekstrem innadvendthet i det private, mener Herring at hun ”revealed all the secrets worth telling in a fictional form that is often inscrutable, even indecipherable, without some knowledge of her life” (Herring, 1995, s. xvi). Hemmelighetene han refererer til fant sted i Barnes’ oppvekst, i en familie der overgrep av forskjellig slag kan ha blitt utøvd mot den unge Barnes. Sannhetsgehalten i disse hendelsene skal det ikke spekuleres i her, men Barnes’ forhold til de andre familiemedlemmene var problematisk livet ut og hun kan selvfølgelig ha brukt noe av dette som bakgrunn for å skape litteratur. For min egen del er det nettopp hennes litteratur som er det interessante, derfor legger jeg i denne oversikten større vekt på å presentere de verkene hun skrev, framfor de biografiske hendelsene som kunne ha inspirert dem.

De mange årene i frivillig tilbaketrukkethet ble kanskje lange mot slutten, ettersom Barnes levde til hun ble hele 90 år. Seks dager etter 90-årsdagen den 12. juni, døde hun på hybelen sin i New York i 1982. Da hadde hun levd 41 år alene på et rom på Patchin Place i Greenwich Village, der bare noen få fikk slippe inn.<sup>1</sup>

Hun ble født i New York i 1892. Bortsett fra noen tegneklasser ved Pratt Institute i Brooklyn ca. 1911-1912, fikk Barnes ingen formell skolegang. Hun ble utdannet hjemme av bestemoren Zadel Barnes (1841-1917), i sin samtid en velrenommert journalist, feminist og forfatter. Som bestemoren gikk Djuna Barnes inn i journalistikken; allerede i 1913 jobbet hun som freelancer for *The Brooklyn Daily Eagle*, og senere for mange andre aviser og magasiner i New York. Hun ble en velkjent skikkelse i kunstnermiljøet i Greenwich Village, og sammen med blant andre Eugene O’Neill (1888-

---

<sup>1</sup> Bare unntaksvis gikk hun med på intervjuer. Av de fåtallige journalistene som slapp innenfor døren, var svensken Sven Åhman. Barnes ga ham et intervju som en gest til vennen Dag Hammarskjöld (1905-61). Intervjuet heter ”Omstritt geni i Greenwich Village: Eksklusiv USA-forfattarinna i världspremiär på Dramaten.” *Dagens Nyheter*, 24 mai 1959.

1953) og Edna St. Vincent Millay (1892-1950) var hun med i den eksperimentelle teatergruppen *Provincetown Theatre*.

Den første boka Barnes fikk utgitt, kom i 1915 og fikk tittelen *The Book of Repulsive Women*. Den ble trykket i serien "Bruno's chap books", og forfatteren var da 23 år. Boken er en slags pamflett som inneholder dikt med hennes egne illustrasjoner; den fulle tittelen er *The Book of Repulsive Women 8 Rhythms and 5 Drawings*. Temaet for diktsamlingen er lesbisk kjærlighet, et emne Barnes skulle returnere til utover i forfatterskapet på forskjellig vis. Kvinnene i diktene er framstilte på en frastøtende (repulsive) måte, fulgt av tegninger som illustrerer ordene. *The Book of Repulsive Women* problematiserer forestillingen om homofili som noe degenerert og dekadent, og driver gjøn med denne forestillingen. I ettertid verdsatte ikke Barnes sin første utgivelse særlig høyt, og motsatte seg gjenutgivelser. *The Book of Repulsive Women* finnes likevel i en ganske ny utgave (1994) som forlaget Sun&Moon, med Barnes-forskeren Douglas Messerli i spissen, har gitt ut.

Selv om journalistikken fortsatt er levebrødet, begynner Djuna Barnes her utviklingen som en seriøs forfatter. I 1918 vant hun O. Henry Prize for novellen *A Night Among the Horses*. Journalistikken førte henne på oppdrag til Paris, dit hun kom i 1920 som en erfaren skribent med en særegen stil. I likhet med mange andre eksilamerikanere etablerte hun en permanent base i Paris, og selv om hun oppholdt seg andre steder og reiste mye, flyttet ikke Barnes fra den franske hovedstaden før utbruddet av den andre verdenskrig i 1940. I 1923 kom Barnes' andre utgivelse, *A Book*, ut i USA. Det var en samling av dikt, noveller, skuespill og egne tegninger. (Denne samlingen ble supplert med tre nye noveller og gjenutgitt under tittelen *A Night Among the Horses* i 1929.)

I 1928 fulgte så den eksperimentelle romanen *Ryder*, som faktisk lå på bestselgerlistene en kort periode i Amerika. Avisen *Saturday Review* konkluderte med at romanen var "the most amazing book ever written by a

woman”.<sup>2</sup> *Ryder* er en slags generasjonsroman som omhandler en familie i mange henseender lik Barnes’ egen. Fortellerstemmen tilhører Julie Ryder som beretter om sin forhatte far, Wendell Ryder. Teksten sjonglerer med alle typer genrer for å latterliggjøre farens mange luftslott-prosjekter og de følgene det får for familien. *Ryder* slutter med ordene ”And whom should he disappoint?”, som viser at Wendell Ryder ikke lærer av sine mange feilgrep, men ser seg om etter stadig nye tilhørere til sine drømmerier. Både dikt, drama og prosa konstituerer teksten. Også her har Barnes illustrert med egne tegninger. Noen av disse tegningene, og enkelte avsnitt av teksten, kom under sensuren til New York Post Office. Barnes fjernet de aktuelle avsnittene og illustrasjonene, men skrev et etsende forord til *Ryder* der hun opplyste om hva som hadde vederfart teksten.<sup>3</sup>

Samme år, privat utgitt, kom *Ladies Almanac* ut i Paris. Djuna Barnes skrev den under pseudonymet ”A Lady of Fashion”, muligens for å unngå sensuren som *Ryder* ble offer for. Det er likevel mer sannsynlig at Barnes ikke var redd for den amerikanske sensuren denne gangen, ettersom *Ladies Almanac* ikke var tenkt som en ”ordentlig” utgivelse. Boka er utformet som en kalender og parodierer det lesbiske undergrunnsmiljøet i Paris, med dens leder Natalie Barney (1876-1972) som hovedfigur. Det er tydelig at Barnes skrev boka for denne spesielle lesergruppen, og ikke for det amerikanske, eller noe annet publikum. Genreparodien er tilstede også her, stilen i almanakken er overdrevent gammelengelsk, med ironiske adelige benevnelser på karakterene. Hovedpersonen i boka heter Dame Evangeline Musset, som ”developed in the Womb of her most gentle Mother to be a Boy”, men som ”came forth an Inch or so less than this”. Fast bestemt på å ”do it without the Tools for the Trade” (*Ladies Almanac*, 1992, s. 7-8), vier hun sitt liv til å redde andre kvinner fra heteroseksualitet. Navnet

---

<sup>2</sup> Sitert fra Louis Kannenstine: *The Art of Djuna Barnes: Duality and Damnation*, 1977, s. 39.

<sup>3</sup> Forordet åpner slik: ”This book, owing to censorship, which has a vogue in America as indiscriminate as all such enforcements must be, has been expurgated. Where such measures have been thought necessary, asterisks have been employed, thus making it matter for no speculation where sense, continuity, and beauty have been damaged.” *Ryder*, 1990, s. vii.

understreker hennes evangeliske hensikter. Homofilitemaet i *Ladies Almanac* er udiskutabelt og eksplisitt. Kritikere er noe uenige om Barnes kritiserer eller feirer dette miljøet, for hun setter seg selv utenfor som en halvironisk betrakter. Homofili blir fremsatt som den beste måten for kvinner å være seg selv på, men ikke desto mindre ironiserer Barnes over den handlekraftige Dame Evangeline. Satiren er lystig og åpenbar, og *Ladies Almanac* er mer tøylesløs og lettsindig enn *The Book of Repulsive Women*, som har en mørkere satirisk tone. Homofilitemaet er likevel det samme, bare presentert forskjellig.

Barnes' plass i det lesbiske nettverket av kvinner i Paris på 1920 tallet er både sentral og marginal. Hun kjente og var i omgangskretsen til de fleste av disse kvinnene, men var samtidig en outsider. Dette miljøet var, som Shari Benstock riktig påpeker i *Women of the Left Bank* (1986), ikke homogent og ensrettet. Det var store forskjeller mellom Barnes og de andre kvinnene i klassebakgrunn, utdanning, økonomisk uavhengighet og motiv for å være i eksil. Barnes var ambivalent både til dette miljøet og sin egen deltakelse i det, noe som avspeiles i hvordan hun betraktet sine egne verk. Hun var ikke spesielt begeistret for sine tidligere arbeider. Den "sene" Barnes var opptatt av at *Nightwood* skulle ha den mest prominente plassen i forfatterskapet, og forsøkte å hindre at tekstene til den "tidlige" Barnes fikk for mye oppmerksomhet. Da utvalget til *Selected Works* skulle gjøres i 1962, var det kun arbeider av den "sene" Barnes som slapp gjennom nåløyet. Hun valgte ut *Nightwood*, versedramaet *The Antiphon* og de av novellene hun anså som sine beste, presentert under tittelen *Spillway*. Et markant trekk med den "sene" Barnes er at hun vendte seg bort fra det homofile miljøet hun hadde vært en del av i Paris, og nektet for at hun selv var lesbisk.<sup>4</sup> Hun uttalte seg nedsettende om denne gruppen, og var redd for at de tidlige arbeidene med homofile undertoner var det som skulle gjøre henne berømt istedenfor *Nightwood*, som hun anså som høydepunktet i forfatterskapet. Motstrebende gikk hun med på opptrykking av *Ladies Almanac* i 1972, og dette var kun

for å hindre at boka skulle få samme skjebne som *The Book of Repulsive Women*, som var kommet ut i en piratutgave i 1948. Barnes skrev et forord til 1972-utgaven, der hun kalte *Ladies Almanac* en ”slight satiric wiggling” som var skrevet ”in an idle hour” (*Ladies Almanac*, s. 3). Til en venn begrunnet hun nedvurderingen av de tidlige tekstene med at ”I don’t want to make a lot of little lesbians.” (*Ladies Almanac*, s. xv).

Selv om Barnes nærmest ble homofobisk i sine eldre år, er det trolig ikke selve temaet homofili hun hadde problemer med, men snarere det faktum at hun mente at *Nightwood* var mye bedre skrevet enn de andre bøkene. Hun skrev på denne romanen i flere år, i motsetning til *Ladies Almanac*, som ifølge det Barnes ga uttrykk for, nærmest var rablet ned i en fei. Hun var heller ikke begeistret for tanken på å plasseres i én bestemt bås, som for eksempel ”kvinnelige lesbiske forfattere”, fordi dette ville innsnevre både hennes litterære ry og en potensiell lesergruppe for *Nightwood*. Selv om det homofile temaet går igjen, er det kunstneriske prosjektet mye mer ambisiøst med *Nightwood* enn med *Ladies Almanac*. Det irriterte Barnes at lesere og kritikere ikke kunne eller ville skjelve mellom det som hun oppfattet som virkelig bra og det mindre gode av det hun hadde skrevet. Hun så på enkelte kritikere som sensasjonslystne gravere i hennes fortid, og var skuffet over at disse ikke brydde seg mer om den litterære kvaliteten på arbeidene hennes. Til forleggeren Frances McCullough klaget Barnes over at de helst ville se henne ”upside down on 42<sup>nd</sup> Street, with my skirt over my head and my bum in the air.”<sup>5</sup>

Djuna Barnes begynte sannsynligvis arbeidet med *Nightwood* rundt 1930. Etter mange vanskeligheter med å finne forlag som ville utgi teksten, kom den ut i England på forlaget Faber&Faber i 1936. Det amerikanske forlaget Harcourt, Brace ga boka ut i USA året etter. Reaksjonene var blandet; de fleste jevne lesere syntes den var for vanskelig. Ved krigsutbruddet i 1940 kom hun tilbake til New York igjen etter å ha bodd et par år i England, og

---

<sup>4</sup> Når Barnes i sine eldre år ble spurt om sitt mangeårige forhold til kunstneren Thelma Woods, var svaret som oftest: ”I am not a lesbian. I just loved Thelma.” Sitert fra *Silence and Power*, s. 207.

<sup>5</sup> Frances McCullough: ”Reminiscences”, *Silence and Power*, s. 366.

tok fatt på sin eremittilværelse på rommet i Patchin Place i Greenwich Village. Barnes' siste store litterære arbeid var *The Antiphon*, et versedrama hun begynte å arbeide med i 1947-48. Det ble gjort endelig ferdig i 1954, men ble ikke utgitt før i 1958. Også da var det Faber&Faber som var villige til å trykke det. Handlingen i *The Antiphon* foregår i England, nær Dover ved utbruddet av den andre verdenskrig. Noen familiemedlemmer samler seg i en ruin som har vært familiens hovedsete. Her rulles gamle konflikter opp som familien fortsatt nages av, og det kulminerer med at moren, Augusta, tar livet av sin datter Miranda og dør selv etterpå. Stykket var ingen suksess, og solgte dårlig.<sup>6</sup> Etter å ha opplevd dårlige salgstall og forvirrede kritikker nok engang, virker det som Barnes ga mer eller mindre opp. Hun fortsatte å skrive litt hver dag, og publiserte noen dikt i New York-avisene. Men etter *The Antiphon* ble det stort sett stille, og hun trakk seg enda mer tilbake.

Det aller siste fra Barnes' hånd som ble utgitt, var *Creatures in an Alphabet*, en liten bok med dikt og tegninger for hver bokstav i alfabetet. Den kom ut i 1982, etter hennes død samme år.

### **Utgivelse - og resepsjonshistorie for *Nightwood*.**

"It is obvious to me that you tried to do an honest study of perversion but I am afraid you got lost in your studies. There is so much brilliant writing, so much unusually broad observation of life and behaviour, so much keen philosophy, that it is a pity that the book succeeds only in being a rambling, obscure complicated account of what the average reader will consider "God knows what"."

- Forlaget Boni & Liveright, 1934. (Herring, 1995, s. 222)

---

<sup>6</sup> Som en kuriositet kan nevnes at *The Antiphon* ble satt opp i Sverige. Barnes' venn Dag Hammarskjöld ble så begeistret for stykket at han egenhendig oversatte deler av det til svensk. Han kontaktet Karl R. Gierow, direktør på "Dramaten" i Stockholm, og *The Antiphon* hadde premiere 17 februar 1961.

”they all say it is not a novel; that there is no continuity of life in it, only high spots and poetry – that I do not give anyone an idea what the persons wore, ate or how they opened and closed doors, how they earned a living or how they took off their shoes and put on their hats. God knows I don’t.”

-Djuna Barnes om forleggere. (Plumb, *Nightwood. The Original Versions and Related Drafts*, 1995, s. x-xi)

Da Barnes skrev *Nightwood*, hadde hun i utgangspunktet tenkt seg en annen tittel på romanen. Hun hadde døpt manuskriptet ”Bow Down”, men inspirert av diktet *The Tiger* av William Blake (1757-1827) endret hun det til *Nightwood*.<sup>1</sup>

Barnes skrev mesteparten av romanen mens hun var gjest på Peggy Guggenheims sommersted Hayford Hall i England rundt 1932-33. Det er muligens som takk for opphold og understøttelse at *Nightwood* er dedisert til Guggenheim og hennes venn på den tiden, John Ferrar Holms (1897-1934). Peggy Guggenheim (1898-1979) hjalp Djuna Barnes økonomisk livet ut, selv om stoltheten til Barnes ikke tillot almisser. Vennskapet deres ble satt på mange prøver fordi Barnes følte seg ydmyket ved å motta penger, samtidig som hun til tider var på sultegrensen etter at hun sluttet å arbeide som journalist.

Guggenheims andre gjester på Hayford Hall hjalp til med å kommentere manuskriptet og lese gjennom det, særlig var forfatterkollegaen Emily Coleman (1899-1974) en viktig medhjelper for *Nightwood*. Det var hun som tok kontakt med T. S. Eliot i Faber&Faber, og presenterte manuskriptet for ham. Eliot ledet an i prosessen med å redigere *Nightwood*, og foreslo en del endringer for Barnes. Noe motvillig fulgte Barnes forslagene, og etter en del omarbeiding var manuskriptet klar for utgivelse.

---

<sup>1</sup> Første linje i *The Tiger* er ”Tiger!Tiger! Burning bright/in the forests of the night”

I *Nightwood* opptrer homofilitemaet på en litt annen måte enn i *The Book of Repulsive Women* og *Ladies Almanac*. Homofili går fra å være gjenstand for satire til å bli del av et eksistensielt tema rundt et menneskes personlighet. Og i motsetning til *The Book of Repulsive Women* og *Ladies Almanac*, går *Nightwood* aldri så langt som å promotere homofili som den fullkomne levemåte. I romanen er en slik måte å leve på snarere ledsaget av destruktive krefter og sjelesorg. Den homofile kjærligheten nevnes aldri eksplisitt, verken i form av kjærlighetsscener eller ord som ”lesbian” eller ”homosexual”. Referansene til slike scener ble dempet ned eller kuttet bort i redigeringsprosessen før T. S. Eliot fikk styrets godkjenning for å utgi boka på Faber&Faber. Barnes-forskeren Cheryl E. Plumb, som redigerte *Nightwood. The Original Version and Related Drafts* (1995), beskriver redigeringsprosessen: ”At the urging of T. S. Eliot and Frank Morley, editors at Faber&Faber in 1936, Barnes deleted certain passages and phrases in order to soften the overt homosexuality of the text,” (Plumb, 1995, s. 144). Ett eksempel på avsnitt som ble redigert, er følgende utsnitt fra doktor O’Connors tale i det sentrale kapitlet ”Watchman, what of the Night?” Det originale utkastet beskriver en ganske eksplisitt homofil kjærlighetsscenescene:

”Look for the girls also, in the toilets at night, and you will find them kneeling in that great second confessional, the one that the Catholic church forgot – over the door Dames, a girl standing before her (girl), her skirts flown back one on one, while between the columns the handsome head of the girl made boy by God, bends back, the posture og that head volts forth the difference between one woman and another – crying softly between tongues, the terrible excommunication of the toilet.” (Plumb, 1995, s. 262)

I den ferdigredigerte utgaven av *Nightwood* er denne scenen tonet ned til et par kryptiske setninger: ”Look for the girls also in the toilets at night, and you will find them kneeling in that great secret confessional crying between tongues, the terrible excommunication.” (*Nightwood*, s. 95). Ifølge Cheryl E. Plumb var T. S. Eliot begeistret for manuskriptet, men fryktet at ”the book might be taken up by the censor”. Han forklarte årsaken til dette for Barnes’



medhjelper Emily Coleman, som skrev i sine notater: "E. [Eliot] says the English are against Lesbianism in particularly." (Begge referanser, Plumb, 1995, s. xxii).

Barnes hadde altså ifølge Cheryl E. Plumb i utgangspunktet et manuskript som inneholdt "overt homosexuality". Dette kan ikke sies å karakterisere den versjonen av *Nightwood* som vi leser i dag. I 1936 var tiden kanskje ennå ikke helt moden for å være eksplisitt angående homofili, men ved å dempe teksten og lempe noe på en del avsnitt kunne Barnes unngå sensuren og fortsatt beholde meningen. Ulempen i ettertid har vært at språket noen ganger blir for kryptisk og fortettet for leseren, kanskje især for det heterofile publikum som boken i hovedsak ble redigert for.

Det kan muligens virke overaskende at Barnes gikk med på forslagene til redigering, tatt i betraktning hennes stolthet som skapende kunstner. Det er sannsynligvis tre grunner til at hun føyde T. S. Eliot og tok ut de mest eksplisitte scenene i teksten. Den ene grunnen var at Barnes innså at dette var hennes siste sjanse til å få utgitt boken. Tidligere på 1930-tallet hadde alle forsøk på å få manuskriptet antatt resultert i refusjon: "I can't get the book accepted anywhere, it is now at the fifth publisher", skrev Barnes til Emily Coleman i 1934. (Plumb, 1995, s. x). Den andre grunnen til at Barnes godtok redigeringen, var at forleggeren hun forhandlet med var T. S. Eliot, og han var kjent som "the most prominent Anglo-Catholic poet of the present day" (*Silence and Power*, s. 200). Barnes hadde respekt for Eliots kunnskaper, og stolte på hans redigerende hånd. En tredje grunn til at Barnes bøyd av, er sannsynligvis at de eksplisitte homofile scenene i boka ikke er interessante i seg selv. Hovedpoenget er å vise at kjærlighet er et universelt fenomen, der kjønn og legning spiller en underordnet rolle, og der smerten over å bli forlatt er den samme – uansett legning. I 1936 følte det imidlertid nødvendig å være forsiktig med ordvalget, og det er kan hende Barnes' egen stemme vi hører i munnen på karakteren O'Connor i *Nightwood* når han sier "And must I, perchance, like careful writers, guard myself against the conclusion of my readers?" (s. 94).

## Avisanmeldelser.

I det følgende lener jeg meg tungt på Jane Marcus' essay "Mousemeat: Contemporary Reviews of *Nightwood*" som er med i antologien *Silence and power* (1991). Alle sitatene uten henvisninger er hentet fra dette essayet.

Samtidens reaksjoner på romanen var noe blandet. Dylan Thomas kalte *Nightwood* "one of the three great prose books ever written by a woman" (han nevner ikke hvilke andre to bøker, eller forfattere, han tenker på). *The Listener* mente romanen var "an undeniable work of genius", og Graham Greene fastslo at Djuna Barnes var "a major poet". Andre var ikke like begeistret i sine anmeldelser. Philip Rahv i *The New Masses* ga denne krasse dommen om *Nightwood*:

"It is not the doom of a world reeling to its destruction that Miss Barnes expresses, but those minute shudders of decadence developed in certain small in-grown cliques of intellectuals and their patrons cliques in which the reciprocal workings of society decay and sexual perversion have destroyed all response to genuine values and actual things."

En annen anmelder, Theodore Purdy i *The Saturday Review*, nevner også *Nightwoods* dekadanse, men har en annen og mer positiv innfallsvinkel enn Philip Rahv. Det er ikke dekadanse-aspektet i seg selv han er opptatt av,

men hvilken *type* dekadanse det er snakk om:

"Passing over Mr. Eliot's assertion that the book is not a psychopathic study, one can only wonder at his failure to perceive that the atmosphere of decay in "Nightwood" stems from the fin-de-siècle Frenchmen rather than from the Elizabethans. The early chapters even recall Wilde and Pater with due modern improvements in frankness." Kritikken mot T. S. Eliot bunner i at

han konkluderte forordet i *Nightwood* med å forberede leseren på ”a quality of horror and doom very nearly related to that of Elizabethan tragedy” (*Nightwood*, s. xiv).

Purdy er ikke den eneste anmelderen som nevner T. S. Eliots engasjement i *Nightwood*. Noen virker nærmest forbauset over at hans navn er forbundet med romanen. Philip Rahv, den krasseste kritikeren, blir fortørnet over hans ”mannered preface” der Eliot etter Rahvs mening er ”ever on the alert for new proofs of original sin”. Andre igjen gir Eliot kreditt for hans forbindelse med *Nightwood*, og mener at det bare setter et ekstra kvalitetsmerke ved romanen. Den usignerte anmeldelsen i *Newstatesman and Nation* er ”not surprised to learn that it appears under the aegis of the most prominent Anglo-Catholic poet of the present day”.

Det hersker liten tvil om at T. S. Eliots rolle som ”gudfar” for *Nightwood* ga romanen ekstra omtale og oppmerksomhet, og muligens skaffet den flere lesere enn den ville hatt uten hans anerkjennende og beundrende forord. Men paradoksalt nok kan dette forordet også ha medvirket til å snevre inn en potensiell lesergruppe, ettersom han bemerker at romanen passer best for ”readers of poetry” (*Nightwood*, s. xi). Mye av Eliots egen lyrikkproduksjon er kompleks og vanskelig å lese uten utfyllende og forklarende støttenoter, og hans forbindelse med *Nightwood* kan ha virket som et signal om at romanen ikke egner seg for ”vanlige” folk. Eliot kan dermed være medskyldig i at *Nightwood* alltid har forblitt i en smal krets av lesere.

### Forskning.

Interessen rundt Djuna Barnes har gledelig nok tatt seg opp i akademiske sirkler på 1990-tallet. Etter hennes død i 1982 har det kommet flere arbeider om henne og tekstene hennes. Dette skyldes i første omgang den fornyede interessen for ”The Lost Generation” som kom på 1970-tallet, som resulterte i et skred av memoarer og biografier om de som hadde deltatt i

kunstnermiljøet i Paris på 1920- og 1930-tallet. Djuna Barnes nevnes i nesten alle disse biografiene, men står i utkanten av oppmerksomheten. Det er den feministiske litteraturteorien på 70-, 80- og 90-tallet som for alvor har satt søkelyset på henne og tekstene hennes, slik at hun og andre glemte kvinnelige forfattere har blitt hentet fram igjen og studert. Ett eksempel her er Shari Benstocks monumentale studie *Women of the Left Bank* (1986) som er en omfattende antologi over de aller fleste kvinnelige forfattere som var i Paris i tidsrommet 1900-1940. Et annet eksempel er essay-samlingen *Silence and Power. A reevaluation of Djuna Barnes* (1991, redigert av Mary Lynn Broe) der 18 litteraturforskere har gått sammen om en antologi som dekker alle aspekter ved Djuna Barnes' forfatterskap. En tredje årsak til at det nå publiseres arbeider om henne, er at tilgjengeligheten til papirer og kilder er større nå enn da hun fortsatt levde; som nevnt motsatte hun seg det aller meste av forskning i levende live.

Av biografier som er skrevet om Barnes, kan nevnes Andrew Fields *Djuna: The Life and Times of Djuna Barnes* (1983), som lenge var den eneste på markedet, før Philip Herrings *Djuna. The Life and Works of Djuna Barnes* kom i 1995. Denne biografien korrigerer Fields bok og behandler også tekstene grundig, og vil nok foreløpig bli stående som standardverket om Djuna Barnes.

Forlaget Sun&Moon Press har gitt ut Barnes-tekster på nytt, med utfyllende forord med forklaringer til dagens lesere. Dette forlaget har hentet fram mange av de mer kuriøse Barnes-tekstene, og samlet dem i bøkene *Interviews* (1985) og *New York* (1989) som presenterer hennes beste journalistiske arbeider. Novellene er utgitt i *Collected stories of Djuna Barnes* (1997), og viser bredden i novellisten Barnes. Sun&Moon Press har også samlet Barnes' enaktere i *At the Roots of the Stars* (1995), samt gitt ut *The Book of Repulsive Women* (1994). Forlagene Dalkey Archive, The Cutting Edge og New Directions har også gitt ut Barnes-tekster.

Det meste av forskningen har imidlertid dreid seg om *Nightwood*, og er for det meste utført av engelskspråklige kritikere. I Norge er det så vidt jeg har kunnet se ingen utbredt forskningstradisjon på Barnes, og selv om *Nightwood* sikkert er kjent for mange på universitetsnivå, har dette satt få spor etter seg i form av skriftlig arbeid.<sup>1</sup>

Romanens forskningshistorie starter på 1940-tallet, da Joseph Frank brukte romanen som hovedtekst i essayet ”Spatial Form in Modern Literature”.<sup>2</sup> Essayet tar for seg den oppløste tidskronologien som ifølge Frank ofte finnes i modernistiske tekster, og lanserer en alternativ lese måte som går ut på å knytte sammen bilder og symboler til en narrativ struktur isteden for å la tidsbegrepet bestemme lesingen.

Andre forskere har konsentrert seg mindre om det formelle, og mer om det stilistiske og tematiske i *Nightwood*. Kenneth Burke mener at de stilistiske virkemidlene viser vei til og understøtter temaet sorg i teksten.<sup>3</sup> Carolyn Allen argumenterer for at Barnes’ bruk av metaforer og assosiative stil er en bevisst strategi som skal demonstrere språkets fattigdom i beskrivelsen av det ubevisste.<sup>4</sup> Louis Kannenstine tror temaet i *Nightwood* er menneskets splittede tilstand i et ontologisk perspektiv, og mener at romanens karakterer demonstrerer denne splittede eksistensen.<sup>5</sup> Susan Gubar er enig med Kannenstine, men legger til dimensjonen av kjønn i sitt essay om *Nightwood*. Hun mener karakterenes splittede kjønnsidentitet symboliserer

---

<sup>1</sup> Av norske litteraturforskere som har skrevet noe om Djuna Barnes er Hans H. Skei, med artikkelen ”Djuna Barnes, *Nightwood*. Demonstrasjonseksempel for modernisme og teorier om spatiell form.” *Skriftserie for litteraturvitenskap* 10, 2/93. Diane Outley har skrevet en hovedfagsoppgave i allmenn litt. vit. som omhandler romanen, *Gender issues and structures of desire in Djuna Barnes’ Nightwood*. (Oslo 1990). Av Barnes-tekster er det foreløpig bare *Nightwood* som har kommet i norsk språkdrakt, den finnes i Gyldendals Vita-serie og er oversatt av Ingebjørg Nesheim (*Nattskog*, 1989).

<sup>2</sup> Joseph Frank, ”Spatial Form in Modern Literature”. *The Widening Gyre: Crisis and Mastery in Modern Literature*, 1963.

<sup>3</sup> Burke: ”Version, Con-, Per-, and in-: Thoughts on Djuna Barnes’ novel, *Nightwood*.” *Southern Review*, 1966-67.

<sup>4</sup> Allen: ”’Dressing the Unknowable in the Garments of the Known’: The Style of Djuna Barnes’ *Nightwood*.” *Women’s Language and Style*, 1978.

<sup>5</sup> Kannenstine: *The Art of Djuna Barnes*, 1977.

lengselen etter det irrasjonelle og bestialske som den rasjonelle, patriarkalske kultur har undertrykt.<sup>6</sup>

Disse utvalgte eksemplene av forskere som har skrevet noe om *Nightwood* viser litt av variasjonen i emner som blir tatt opp rundt denne teksten. En bedre og langt mer utfyllende oversikt over forskningen rundt *Nightwood* finnes i "Selected Bibliography" i *Silence and Power*.

### **Tekstpresentasjon av *Nightwood*.**

"Since *Nightwood* lacks a narrative structure in the ordinary sense, it cannot be reduced to any sequence of action for purposes of explanation."

- Joseph Frank, "Spatial Form in Modern Literature", s. 33.

Selv om Joseph Frank i sitatet overfor hevder at det er umulig å sammenfatte handlingen i *Nightwood*, vil jeg i det følgende likevel prøve på nettopp dette. Kort fortalt skildrer *Nightwood* fem karakterer, bundet sammen til hverandre på forskjellige måter. I forgrunnen står kjærlighetshistorien mellom to av dem, *Nora Flood* og *Robin Vote*. Robin Vote er den aksent *Nightwood* dreier rundt. Hun er mystisk og spesiell, og ser ikke ut til å leve etter de samme moralske kodene som de andre karakterene i romanen. Robin gifter seg med den uekte *baron Felix Volkbein* og får en sønn med ham, *Guido*. Kort tid etter fødselen forsvinner hun og innleder et forhold til Nora – bare for å forlate henne til fordel for *Jenny Petherbrigde*. Robin passerer gjennom de andres liv som i en drøm, men ringvirkningene som følger i kjølvannet av henne oppleves som virkelige nok. Dette fører til at alle henvender seg i tur og orden til den transvestitiske *doktor O'Connor*, for å få svar på hvem Robin er og hvorfor hun vekselvis bedrar dem og forlater dem. Da Robin vender tilbake til Nora i slutten av romanen, ser hun ut til å ha glidd inn i en dyrisk galskap.

---

<sup>6</sup> Gubar: "Blessings in disguise: Cross-Dressing as Redressing for Female Modernists." *Massachusetts Review*, 1981.

Av de fem hovedkarakterene er Felix europeisk, mens de andre er amerikanere. (Dr. O'Connor er irsk-amerikaner). Alle er i utlendighet det meste av tiden og oppholder seg i Paris, der størsteparten av handlingen finner sted. Men *Nightwood* tar oss også med til andre storbyer; Berlin og Wien er steder som besøkes av karakterene. En del av handlingen utspiller seg i Amerika. Tidspunktet er lagt til 1920-tallet, som er romanens "nåtid". Den åpner likevel med et kort tilbakeblikk på Felix' fødsel i 1880, men handlingen begynner ikke før i 1920, da han er førti år gammel.

Åpningskapittelet "**Bow Down**" gir oss Felix' historie, slik de følgende kapitlene suksessivt presenterer de andre karakterene. Felix er sønn av en italiensk jøde og en arisk wienerinne, men begge dør og han vokser opp foreldreløs. Han utvikler en mani for aristokrati og noble tradisjoner, og kapitteloverskriften "Bow Down" spiller på hans underdanighet for alle han tror er adelige eller på andre måter høyt på strå. Hans streben etter å komme seg inn i det gode selskap er dømt til å mislykkes fra begynnelsen av, for ikke bare har han arvet en falsk barontittel fra sin avdøde far; Felix er også jøde. Det arisk-kristne aristokrati er stengt for Felix' rase. Isteden søker han mot det han anser som det nest beste, nemlig sirkus- og varieté- verdenen der hans bekjente med den største letthet dikter opp like falske titler som hans egen. I 1920 er han i Berlin, og i selskap hos en noe tvilsom greve møter han Nora Flood og Matthew O'Connor, to av de andre hovedkarakterene.

Det andre kapitlet, "**La Somnabule**" introduserer Robin Vote og flytter handlingen til Paris. Overskriften betyr "søvngjengeren" og viser til hennes fraværende, drømmeaktige måte å være på. Dr O'Connor tilkalles til hotellet der hun bor, der hun symptomatisk nok presenteres i bevisstløs tilstand. Fortelleren kommenterer at hun er "born somnabule" (s. 35), så hun kan like godt ha falt i dyp søvn som å ha besvimt. Doktoren bringer henne til bevissthet igjen, med Felix som tilskuer. Rommet ligner en jungel med fugler i bur og "potted plants, exotic palms and cut flowers" (s. 34) og understreker Robins slektskap med dyreriket. Bak plantene står Felix og

håper at dette er kvinnen som kan hjelpe ham med sitt prosjekt; nemlig å føre hans ”baronske” slektslinje videre. Han frir, og Robin svarer ja. Felix tar henne med til Wien i håp om at også hun skal imponeres av historiens sus i gamle bygninger og museer, men lykkes ikke nevneverdig i å engasjere henne. Etter at sønnen Guido er født begynner hun å vandre omkring og blir til slutt borte.

”**Night Watch**” er Nora Floods kapittel. Overskriften viser til hennes uselviske godhet, hun er en som våker over andre og holder hjemmet sitt åpent for alle typer mennesker, både ”poets, radicals, beggars, artists and people in love.” (s. 50). I 1923 dukker Robin opp i Amerika og trer inn i fortellingen igjen og samtidig inn i Noras liv. De blir sittende ved siden av hverandre på *Denckman Circus*, der dyrene i ringen trekkes mot Robin. Da Robin reiser seg for å gå blir Nora med, og slik innledes deres samliv. Nora tar Robin med på reiser til Munchen, Wien, Budapest og til sist Paris, der hun kjøper en leilighet og de slår seg ned. Det narrative tempoet øker voldsomt når forholdet deres skal beskrives; mange års samliv oppsummeres i et par setninger. Effekten for leseren er at forholdet deres knapt har begynt før det løser seg opp. Robin begynner å vandre igjen, ut til Paris’ natteliv og andre elskere. Kapitlet kulminerer med at Nora ser Robin i hagen med en annen kvinne som klynger seg fast til henne.

Den andre kvinnen heter Jenny Petherbrigde, og hun trer fram i ”**The Squatter**”. Den mindre smigrende overskriften betyr ”snylter” og er det mest framtrædende trekk ved Jenny. Hun stjeler Robin som en tyv, ikke fordi hun har Robin så kjær, men fordi hun vet at Robin er det kjæreste for Nora. Jenny livnærer seg av hva andre finner verdifullt og fyller sitt eget liv med å leve gjennom andre. Fortellerstemmen, som ellers er så kjølig og distansert, bemerker skadefro at Jenny har slitt ut fire ektemenn og utmaler hennes dårlige egenskaper i mange avsnitt. Gjennom et tilbakeblikk får vi vite hvordan Jenny traff Robin en kveld i operaen. Kort tid etter reiser de til Amerika. Selv om det er fire kapitler igjen i romanen, dukker ikke Robin opp igjen før i det aller siste kapitlet, ”The Possessed”. Hun styrer likevel



handlingen i resten av romanen som om hun skulle vært fysisk til stede. Dette skjer ved at hun hele tiden omtales av de andre, og ”mysteriet” Robin blir enda større nettopp på grunn av Barnes’ økonomisering av hennes opptreden.

Etter de fire første kapitlene skjer det et skifte i romanen. I begynnelsen av teksten holdes det oppe et jevnt tempo, både når det gjelder handling i tid og rom. Men med Robins forsvinning til Amerika senkes tempoet i teksten. De neste kapitlene, ”Watchman, what of the Night?”, ”Where the Tree Falls” og ”Go Down, Matthew” er dominerte av poetiske refleksjoner i doktorens monologer på bekostning av handlingsskjemaet. Det siste kapitlet ”The Possessed” tar opp handlingstråden fra ”The Squatter” og avslutter romanen med noen få avsnitt. Det kan derfor være hensiktsmessig å dele opp romanen i en ”handlingsdel” og en ”statisk”del. Handlingsdelen er de fire første kapitlene pluss det aller siste (”Bow Down, ”La Somnabule”, ”Night Watch”, ”The Squatter” og ”The Possessed”), mens den statiske delen er de tre midt-kapitlene fem, seks og syv (”Watchman, what of the Night?”, ”Where the Tree Falls” og ”Go Down, Matthew”).

**”Watchman, what of the Night?”**, det femte kapitlet, innleder den statiske delen av *Nightwood*. Nora oppsøker Dr. O’Connor i fortvilelse over at Robin har forlatt henne. Hun kommer til O’Connors rom om natten, og han ligger i sengen med nattkjole, parykk og sminke på. Rommet hans har en blanding av feminine og maskuline innslag. Kvinneundertøy og medisinske instrumenter ligger side om side. Disse observasjonene utgjør hele handlingen i kapitlet, for med Noras spørsmål ”Doctor, I have come to ask you to tell me everything you know about the night” (s. 79) innledes en ren monolog fra doktorens side som ikke slutter før kapitlet slutter. Han forteller Nora om nattens natur, til alle tider og i forskjellige land. Han er både generell og spesifikk, og beretter om symbolske netter såvel som virkelige – som for eksempel den natten han selv introduserte Robin for Jenny i operaen og gjorde seg delaktig i Noras sorg.

Det sjette kapitlet **”Where the Tree Falls”** gjeninnfører Felix i handlingen. Nå er hans og Robins sønn Guido blitt ti år, noe som fastslår tiden til rundt 1930. Guido har ikke en eneste replikk i *Nightwood*, og er bare passivt tilstede i de scenene han opptrer i. Han er tilbakestående og sykelig, og Felix vil ta ham med tilbake til Wien. Felix inviterer Dr. O’Connor på middag for å ta avskjed, og samtalen dreier seg om Robin. I likhet med Nora vil Felix også vite hvem Robin ”er” og hvorfor hun dro. O’Connor er sliten og dradd etter den samme runden med Nora, men prøver å trøste Felix så godt han kan. Slutten av kapitlet viser Felix, Guido og trapesartisten Frau Mann på en ølstue i Wien. Felix er blitt temmelig drikkfeldig, og bukker som før til de han tror er adelige personer.

I **”Go Down, Matthew”** kommer O’Connor på gjensitt til Nora. Hun er fortsatt utrøstelig over tapet av Robin, men til forskjell fra deres forrige møte tar hun ordet i mye større grad og det er doktoren som blir lytteren denne gangen. Nora forteller om scener fra hennes og Robins samliv og om tiden da forholdet tok slutt. Noras smerte over tapet av Robin gjør doktoren desperat av sorg. Han klarer ikke mer av sine venners ulykke, en etter en har de brukt ham som skriftefar for sine personlige tragedier, og til slutt har han fått nok. Kraftig beruset og deprimert går han til grunne på sin stamkafé. De siste ord han ytrer i teksten er *”now nothing but wrath and weeping!”* (s. 166). Doktorens sammenbrudd gjør klart for den stillferdige avslutningen i det siste kapitlet.

**”The Possessed”** utspiller seg i Amerika. Robin og Jenny kommer til New York, og nå er det Jennys tur til å bli forlatt. Robin begynner med sine vandring, men denne gangen er det klart at ingenting kan få henne tilbake til en menneskelig tilstand. Hun vandrer blant blomster i et naturlandskap og snakker til dyr. Hennes ”engagements”, sier fortelleren, er med *”something unseen”* (s. 168). Robin sirkler seg inn mot Noras eiendom og tar seg inn i et kapell som står der. Noras hund værer inntrengeren og fører Nora til kapellet. Når Nora kommer inn, utspiller det seg en skremmende scene mellom Robin og hunden. Robin kryper rundt på alle fire og skremmer

hunden med sin oppførsel. Til slutt gir begge to opp, og siger sammen på gulvet. *Nightwood* slutter med denne scenen. Noras reaksjon får vi ikke vite. Hun står og ser på, men fortelleren rapporterer ikke hva som skjer med henne.

### **Nightwood og spatial form.**

”The eight chapters of *Nightwood* are like searchlights, probing the darkness each from a different direction yet ultimately illuminating the same entanglement of the human spirit.”  
- Joseph Frank, ”Spatial Form in Modern Literature”, s. 34.

Når vi nå har snudd oss mot det tekstlige planet, vil jeg åpne med å se på noe av den første forskningen som ble gjort på romanen. Jeg velger Joseph Frank, fordi hans lesning av romanen lenge var enerådende på området og påvirket det som senere ble gjort av arbeid rundt teksten.

I essayet ”Spatial form in modern literature” brukte Frank *Nightwood* som hovedtekst for sin teori om spatiell form.<sup>1</sup> Da han skrev dette essayet, var det få forskere som hadde gjort lengre lesninger av romanen, og ingen slik han gjorde det. Frank ”åpnet” den betydelig for nye lesere ved sin teori om å lese spatielt. Hans lesning av *Nightwood* har på mange måter blitt hengende ved den siden, og førte til at etterfølgende kritikere nærmest automatisk nærmet seg det formmessige med romanen uten å bry seg så mye med det tematiske. I våre dager er dette i ferd med å endre seg, og stadig nye sider med *Nightwood* belyses etter hvert som forskningen går sin gang.

”Spatial form” er, ifølge Frank, et begrep som kjenntegner moderne litteratur. Derfor presenterer han foruten Djuna Barnes også forfattere som T. S. Eliot, Ezra Pound, Marcel Proust og James Joyce i essayet, fordi ”All

---

<sup>1</sup>Essayet ble først utgitt i *Sewanee Review* 1945. Her refereres det til utgaven i *The Widening Gyre: Crisis and Mastery in Modern Literature*, 1963.

these writers ideally intend the reader to apprehend their work spatially, in a moment of time, rather than as a sequence” (s. 10). Å lese spatielt betyr å gripe teksten på en annen måte enn den lesemåten som anvendes på før-modernistiske tekster. I romaner innenfor for eksempel den realistiske tradisjonen, som gikk forut for modernismen, følger oppbyggingen av teksten ofte gjenkjennbare mønstre: virkning følger etter årsak, handlingen går etter et mønster i tid og sted, og leseren føres ofte gjennom teksten uten for store anstrengelser av en allvitende og sterk fortellerstemme. Ifølge Joseph Frank forhindrer modernistisk litteratur en slik lesning, fordi disse tekstene ofte sprenger grensene for en slik tradisjonell narratologi.

Tidskronologien blir mer springende, og kausalitetsprinsippet blir mindre dominerende. Fortellerstemmen er ikke lenger allmektig og allvitende, i stedet introduseres den indre monologen. En slik type tekst forutsetter at leseren deltar på en helt annen måte og blir aktiv i lesingen i større grad. En spatiell lesemåte tvinger derfor leseren til å selv koble elementene sammen for å skape mening, for så å begripe dem i et glimt av forståelse. Istedenfor en gradvis erkjennelse mener Frank at forståelsen av teksten ”strikes the reader’s sensibility with an instantaneous impact” (s. 11), etter at spredte bilder, ideer og følelser som teksten rommer, samles opp underveis.

Frank argumenterer for at *Nightwood* egner seg godt som eksempel for teorien om ”spatial form”. Han beskriver romanen som ”a collection of striking passages” (s. 29) der ”the naturalistic principle has lost its dominance” (s. 30). *Nightwood* mangler med andre ord ”a coherent temporal pattern of narrative” (s. 33). Men, sier Frank, om den tradisjonelle narratologiske framgangsmåten er fraværende, henger kapitlene i romanen likevel sammen ”by the continual reference and cross reference of images and symbols” (s. 43). For å skape mening, er det nødvendig at disse referansene samles opp og settes *ved siden av* hverandre i leserens bevissthet istedenfor å stables kronologisk etter hverandre i hukommelsen. På denne måten kan leseren dra fram referanser på kryss og tvers av kapitlenes plassering, og frigjøre seg fra den kronologiske lesemåten. Dette er kjernen i

den spatielle lesemåten; bildene og symbolene ”must be referred to each other spatially throughout the time-act of reading” (s. 43).

Ifølge Joseph Frank er den tradisjonelle narratologien i *Nightwood* så oppløst at de enkelte kapitlene må regnes som forskjellige stillestående tablåer som belyser den samme situasjonen: ”The eight chapters of *Nightwood* are like searchlights, probing the darkness each from a different direction yet ultimately illuminating the same entanglement of the human spirit” (s. 34). Det er denne uttalelsen som har fått de fleste til å komme med kritikk mot Frank. Det som skurrer er når han påstår at *Nightwood* som helhet er ”a static situation” (s. 34) og at kapitlene er som ”searchlights” (s. 34) eller stivnede tablåer. Dette har flere andre, inkludert Hans H. Skei, tilbakevist.<sup>2</sup> Denne påstanden vil også jeg stille meg avvisende til. *Nightwood* har en narrativ framgang som kan følges uten nødvendigvis å lese spatielt. Både tids- og stedsangivelsene er tydelig avmerket i teksten,<sup>3</sup> og handlingen kan ikke sies å være stillestående. Handlingen drives framover av en hovedkatalysator, som er kjærlighetshistorien mellom Nora og Robin. Denne historien er konfliktfylt og knapt statisk et sekund. Jenny Petherbrigdes innblanding gir fortellingen en ekstra komponent som gjør at ting komplisereres ytterligere; hun setter fart i oppløsningen av Noras og Robins forhold og er medvirkende til å drive det mot slutten. Leseren vil også drives framover i søken etter å løse ”gåten” Robin, samt undre seg over hvordan det går med Felix og sønnen Guido. Bare i de kapitlene doktoren tar over ordet, blir det roligere og handlingen stopper opp. Og nettopp i disse passasjenene kan det være nødvendig å koble elementene sammen slik Frank foreslår, men doktoren fører ikke monologer gjennom *hele* romanen.

---

<sup>2</sup> Se Skeis artikkel ”Djuna Barnes, *Nightwood*. Demonstrasjonseksempel for modernisme og teorier om spatiell form”, 1993.

<sup>3</sup> ”Bow Down” (kap. 1) oppgir nøyaktig når og hvor Felix befinner seg: ”In nineteen hundred and twenty he was in Paris” (s. 9). I ”Night Watch” (kap. 3) møtes Robin og Nora i NewYork in the fall of 1923” (s. 53). Jenny kommer inn i ”The Squatter (kap. 4) og avbryter forholdet ”in nineteen hundred and twenty-seven” (s. 68).

Frank blir rett og slett litt for generell i sin påstand om at *Nightwood* er ”a static situation” (s. 34). Hvis man derimot nyanserer inndelingen av romanen slik det ble foreslått i tekstpresentasjonen, vil det bli klart at han har rett i påstanden – men det gjelder bare for enkelte deler av teksten. Kapitlene 1-4 introduserer hovedkarakterene etter tur og presenterer deres forhold til hverandre. Først *etter dette* skjer det en utflatning i romanen, om man kan si det slik. For nå overtar dr. O’Connors monologer, og tid og sted mister det stødige fotfestet i teksten som er påviselig i de første kapitlene. Kapitlene fem, seks og syv kan derimot leses som tablåer, eller ”searchlights” med Joseph Franks ord. I disse kapitlene er det doktorens røst som dominerer, og teksten tar en pause fra sin egen handling. Det blir et stille rom etter at Robin forsvinner ut av teksten og rapporteres å ha dratt med Jenny til Amerika. Det kan med andre ord se ut som om Robins tilstedeværelse styrer det handlingsmessige tempoet; når hun blir borte, blir tempoet også mindre. Personene som blir igjen går gjennom en sorgreaksjon etter tapet av henne som de takler på forskjellige måter. Midt-kapitlene er romanens ettertenksomme pause etter spenningen i de fire første kapitlene. I det siste og åttende kapitlet ”The Possessed” trer Robin inn i handlingsrommet igjen, trådene samles og romanen avsluttes.

Som det går fram, er det bare tre av åtte kapitler som kan gå under betegnelsen ”statisk”. Likevel kan altså deler av romanen passe for en spatiell lese måte, spesielt kapittel 5, ”Watchman, what of the Night?”. Doktorens utlegning om natten i dette kapitlet kan faktisk leses som et langt modernistisk dikt, der natten er ledemotivet som får stadig nye meninger knyttet til seg.<sup>4</sup> Slik utvides natten til å bety stadig mer enn de tolv timene som deler døgnet i to deler, til natten til slutt framstår som et rikt meningsbærende symbol for menneskets sjelelige tilstand. Dette kapitlet vil tjene stort på at leseren anvender en spatiell lese måte, ”that is, by continually fitting fragments

---

<sup>4</sup> Frank mener muligens dette kapitlet når han snakker om *Nightwoods* ”striking passages, some of breathtaking poetic quality” (s. 29).

together and keeping allusions in mind until, by reflexive reference, he can link them to their complements” (s. 20).

Franks teori om ”spatial form” har utvilsomt mye for seg. Ikke minst representerte han med denne lesemåten et gjennombrudd i forståelsen av *Nightwoods* minst tilgjengelige karakter, Robin Vote. Hun er samtidig oppfattet som den mest sentrale karakteren i romanen, kanskje nettopp fordi hun er så vanskelig å få tak på. Hans H. Skei er inne på det samme i sitt essay om *Nightwood* og spatiell form, der han kommenterer Robins gåtefullhet og de implikasjoner det får for leseren: ”Kanskje er hun så fragmentarisk og omrissaktig beskrevet at den interesse leseren får for å ta tak i og forstå Robin er et av de sterkeste tildrivene mot å lese refleksivt, etablere mønstre i teksten?” (Skei, 1993, s. 62). I jakten på å forstå karakteren Robin, vil leseren samle på alt han/hun får av opplysninger om henne, og knytte de spredte elementene sammen i en forståelse av henne underveis. Fordi mye av leserens konsentrasjonen fokuseres rundt denne oppgaven, oppfattes Robin som den mest sentrale karakteren, selv om hun ikke er den mest framtreddende figuren i romanen. Det synes dermed klart at den spatielle lesemåten kan hjelpe oss i karakterforståelsen.

Joseph Franks essay har hatt to positive ringvirkninger for *Nightwood*. For det første førte det til at andre forskere ble oppmerksomme på romanen, slik at den kom i flere litteraturforskeres bevissthet. For det andre kom han med et forslag til å lette lesingen av en vanskelig tilgjengelig tekst. Men ville valget falt på *Nightwood* om det ikke hadde vært for at den passet godt til hans eget formål? Det kan synes som om romanen var et lett ”offer” å demonstrere en teori på fordi den var et ubeskrevet blad i forskningssammenheng. Spørsmålet om ”spatial form” har på mange måter forfulgt *Nightwood* siden, kanskje fordi Joseph Frank framsatte en av de første påstandene om den. Det virker som om Franks teori om ”spatial form” tas opp til drøfting og revidering hver gang det skal skrives om *Nightwood*<sup>5</sup>,

---

<sup>5</sup> Se blant andre Kannenstine: *The Art of Djuna Barnes* (1977) ss. 94-96, James Scott: *Djuna Barnes* (1976) ss. 104-105 og Walter Suttons artikkel ”The Literary Image and the

kanskje fordi romanens forskningshistorie begynner med denne teorien. Ettersom Franks metode strengt tatt bare passer på deler av romanen, burde det snart være mulig å komme seg videre fra dette spørsmålet.

Gyldigheten for Franks teori er muligens i ferd med å gå ut på dato, fordi han fokuserer sin interesse på det rent estetiske med teksten; oppbygningen og det formmessige. Dette er jo i for seg interessant nok, men fra mitt ståsted blir hans analyse mangelfull fordi han ikke kobler det opp mot det tematiske og kjønnteoretiske, som er vel så sentralt som det rent formelle. Jeg skal imidlertid ikke bruke mer plass på å tilbakevise Frank her; denne diskusjonen av ”spatial form” er ment å tjene som en åpning mot tekstplanet når vi nå snur mot *Nightwood*. Men før analysen av selve teksten begynner, vil jeg presentere hvordan jeg ønsker å vinkle min lesning av *Nightwood*, samt presentere den teoretiske tradisjonen jeg gjør bruk av i analysen.

### **Denne oppgavens vinkling**

”Djuna Barnes cancels out the genders by making them obsolete.”  
- Monique Wittig, *The straight mind and other essays*, 1992, s. 61.

Denne oppgavens lesning av *Nightwood* vil være farget av mange tidligere lesninger, inkludert de overnevnte. Men fokuset denne gangen vil først og fremst være rettet mot *kjønnsproblematikken* i romanen. Da jeg begynte arbeidet med teksten,<sup>1</sup> hadde jeg i utgangspunktet ingen bestemt tese eller teoretisk overbygning som jeg kunne gå ut fra. Men det viste seg at de funnene jeg gjorde i analyseprosessen til stadighet førte meg til den problematikken som hadde med kjønn og oppfatning av kjønn å gjøre, og etterhvert tvang det seg fram et behov for et teoretisk bakteppe. Det fant jeg i det som kalles *gender theory*, på norsk ”kjønnsforskning”. Det er noe av

---

Reader: A Consideration of the Theory of Spatial Form” i *Journal of Aesthetics* nr. 16 1957, ss. 112-23

<sup>1</sup> Når jeg siterer fra teksten, forholder jeg meg til en utgave av *Nightwood* fra A New Directions Book, 24 opplag.



denne forskningen jeg vil legge til grunn for av lesningen av *Nightwood*, fordi romanen så å si selv tvang fram denne teoribakgrunnen. Jeg mente at det måtte gå an å finne et orienteringspunkt som gjorde at romanen ville ”åpne” seg og gi mening uten å måtte henfalle til den noe reduserende biografiske lesemåten Barnes’ tekster ofte har blitt utsatt for. Ved lesning av kjønnteoretikere som for eksempel Judith Butler, Toril Moi og Andrea Lynn Harris ante jeg en mulig årsak til at *Nightwood* har ord på seg for å være utilgjengelig og vanskelig. Kan denne årsaken være at romanen er så forut for sin tid at det har vært vanskelig å forstå den? Allerede i 1936 ser *Nightwood* ut til å hevde det Judith Butler og andre nyere teoretikere hevder, nemlig at kjønn kan være både konstruert, variabelt og performativt. Flere kritikere er nå iferd med å oppdage dette aspektet med romanen, som Andrea Lynn Harris. Hun fastslår i sin Doctor of philosophy-dissertation fra 1992, *The third sex: rewriting gender in the novels of Virginia Woolf, Djuna Barnes and Marianne Hauser, at Nightwood* ”conceives of gender positioning as an open-ended range of possibilities rather than a strict choice between masculine and feminine” (Harris, 1992, s. 130). Et kjernepunkt i oppgaven vil bli å undersøke nettopp dette: hvordan kommer kjønnsidentitet til uttrykk? Som en åpen mulighet? Eller som bevisst valg?

*Nightwood* kan faktisk stå som et eksempel på at skjønnlitteratur, riktignok ikke i et teoretisk begrepslig språk, kan formulere temaer som teorien senere griper tak i og strukturerer. I sammenheng med denne oppgaven kom altså teksten før teorien; og det var nær sagt teksten selv som bestemte valg av teori.

Min påstand er at *Nightwood* tematiserer kjønn og teoretiserer omkring kjønn, og at romanen søker å dekonstruere den binære motsetningen mellom det mannlige og det kvinnelige. Denne påstanden vil bli forsøkt underbygd i oppgaven med hjelp av kjønnsforskning, i første rekke de teoretikerene jeg her har nevnt. Andre teoretikere enn de nevnte vil bli presentert fortløpende underveis i teksten. Et spørsmål som vil bli relevant i analysen, er: hvordan vises dekonstrueringen av kjønnsforskjeller på tekstplanet i *Nightwood*? Et

annet spørsmål kan være hvordan *Nightwood* teoretiserer omkring kjønn i forhold til Judith Butler og andre aktører i 1990-tallets kjønnsforskning. Er det sammenfall hele veien, eller motsetninger?

Oppgaven gjør ikke bruk av noen spesielle metodiske eller teoretiske framgangsmåter. Etersom jeg ønsker å fokusere på hvordan kjønnsstatistikken konkret kommer til syne i teksten, vil analysen i hovedsak rette seg mot karakterene i romanen. Det kompositoriske og formmessige ved teksten er med andre ord områder jeg ikke kommer til å legge vekt på. Spørsmålene framsatt overfor vil bli drøftet overveiende gjennom nærlesning av deler av romanen, der teorien er tenkt å fungere som et bakteppe eller resonansbunn for analysen.

Etter nå å ha innledet med generell informasjon om forfatter og tekst, vil jeg redegjøre for den teoretiske tradisjonen jeg gjør bruk av og forhåpentligvis situere den litt nærmere i forhold til forskning og forskere. Dernest følger analysen av *Nightwood*, som jeg i det følgende raskt vil skissere opp. Først tar jeg for meg det jeg oppfatter som en utradering av morsimagoet i romanen, og undersøker hvordan dette kommer til uttrykk gjennom forskjellige strategier i teksten. Dernest utredes et begrep som er sentralt for romanen, nemlig *natten*. Dette gjør jeg som en forberedelse til diskusjonen av det femte kapitlet, "Watchman, what of the Night", som etter min oppfatning tematiserer homofili på en subtil måte som ikke er så lett å oppdage ved første øyekast. Etter dette ser jeg på hvordan kjønnsidentitet framstilles på noen perifere karakterer i begynnelsen av romanen, og bruker kort Bakhtins begrep om det karnevaleske for å illustrere hvordan hierarkier for kjønn og makt er invertert og snudd opp-ned i det første kapitlet av *Nightwood*. Deretter beveger jeg meg tilbake til de sentrale karakterene Robin Vote, Matthew O'Connor og Nora Flood. Av de mange paradokser som utgjør Robins personlighet, analyserer jeg hvordan hun fungerer som en minnebank for de andre karakterene, samtidig som hun er uten hukommelse selv. Videre ser jeg på grunnlaget for O'Connors tekstlige autoritet, og vil prøve å påvise hvordan emnet for hans tale gir seg konkrete utslag i teksten.

Når turen kommer til Nora, undersøker jeg hennes to teorier om kjærlighet mellom kvinner, den ene organisert som et mor-barn forhold, den andre som en narsisistisk speiling. Jeg avrunder analysen med å undersøke om romanen kommer med noen form for konklusjon rundt sitt eget kjønnsstema. Helt til slutt vil jeg prøve å oppsummere analysen, og vurdere om det lar seg gjøre å svare på noen av spørsmålene som ble reist innledningsvis.

## **2. TEORETISK TILNÆRMING.**

### **Gender theory**

”Is there ”a” gender which persons are said to *have*, or is it an essential attribute that a person is said to *be* [...] ?”

- Judith Butler, *Gender Trouble*, 1990, s. 11.

*Gender theory* framstår som et spennende teoretisk forskningsfelt som har hatt særlig utvikling på 1990-tallet. Denne forskningen har sitt utspring i femininstisk teori, og beskjeftiger seg med undersøkelser om kropp og kjønn. ”Kjønnsforskning” kan dermed være en dekkende oversettelse til norsk.

Likevel blir ikke oversettelsen av *gender* til *kjønn* helt korrekt, fordi det engelske språket opererer med to ord for kjønn, mens norsk bare har ett. Engelsksspråklige feminister på 60- og 70-tallet differensierte betydningen av det engelske ordet for kjønn med å opprette et skille mellom *sex* og *gender*, der *sex* henspiller på det biologiske kjønn man blir født med (for eksempel mann), mens *gender* viser til den sosialiseringprosessen og det ikke-biologiske som hefter ved en kjønnskategori (for eksempel å være maskulin). Det norske ordet ”kjønn” viser ikke denne forskjellen, men ”sex” og ”gender” kan oversettes med henholdsvis ”biologisk kjønn” og ”sosialt kjønn”. Disse termene signaliserer forskjellen, og er såpass godt innarbeidet at jeg ikke ser noen grunn til å gå bort fra denne oversettelsen.

Selv om det er på 90-tallet kjønnsforskningen for alvor har funnet en teoretisk form å uttrykke seg i, har feminismen lenge vært opptatt av kropp og kjønn. Av plasshensyn kan jeg ikke gjengi hele utviklingen innenfor kjønnsforskningen her; i stedet vil jeg gi en liten presentasjon av de teoretikerne som blir relevante for denne oppgaven.

### Essensialister og konstruksjonister.

Det innførte skillet mellom sex og gender eller biologisk og sosialt kjønn var fruktbart for feminismen, fordi det markerte at sosialt kjønn ikke er en naturlig konsekvens av biologisk kjønn. Sagt på en annen måte, betyr det at skjev samfunnsmessig plassering av menn og kvinner i forhold til hverandre ikke er ”naturlig”/biologisk betinget.

Men samtidig ser det ut til at dette skillet har skapt problemer som hindrer videre utvikling innenfor feministisk teori, for det har oppstått en debatt mellom såkalte essensialister og konstruksjonister som virker uløselig. I boka *Essentially Speaking. Feminism, Nature and Difference* (1990) karakteriserer Diana Fuss denne situasjonen som en ”deadlock” (Fuss, 1990, s. 1), fordi den essensialistiske posisjonen og den konstruksjonistiske posisjonen gjensidig utelukker hverandre og representerer en fastlåst binarisme som den feministiske teorien ennå ikke har kommet seg ut av. Det er viktig å få løst denne floken, for den har dominert den feministiske tenkningen de siste 10-15 årene og ført til at andre problemstillinger har blitt skjøvet i bakgrunnen. Mye energi har gått med til å løse denne knuten, og det feministiske academia har produsert mange arbeider som respons på dilemmaet. Et av disse arbeidene er *Gender Trouble* (1990) av Judith Butler, som vil bli presentert etter at den essensialistiske og konstruksjonistiske posisjonen er undersøkt litt nærmere.

Essensialisme, sier Fuss, er definert som ”a belief in true essence – that which is most irreducible, unchanging and therefore constitutive of a given

person or thing.” (s. 2). Essensialister innenfor feminismen er de som menes at det finnes ”a pure or original feminity, a female essence, outside the boundaries of the social and [...] patriarchal order” (s. 2). Den essensialistiske posisjonen tror på en autonom, kvinnelig stemme, og Fuss nevner i den forbindelse begrepet *écriture féminine*.

Fuss forfølger ikke dette poenget, derfor vil jeg bare kort peke på forbindelsen mellom dette begrepet og essensialisme for å vise hvordan de kan henge sammen. Det er innenfor den franske feminismen at vi finner *écriture féminine* og begrepets opphavskvinne, Héléne Cixous. *Écriture féminine* er ifølge Cixous skrift som er typisk og karakteristisk kvinnelig, både i språk, tone og stil. Denne skriften er i opposisjon til og forskjellig fra den mannlige diskursen, som karakteriseres av å være full av binære motsetningspar som mann/kvinne, sol/måne, dag/natt og så videre. I det mannlige skriftsystemet blir kvinner eller det kvinnelige alltid framstilt som den negative motsetningen til det positive mannlige. Løsningen blir å danne en ny diskurs på utsiden av den mannlige diskursen, og denne diskursen (*écriture féminine*) henger nøye sammen med det konkrete kvinnelige: kvinnekroppen. Selv om Cixous nok ville protestert mot å bli kalt en essensialist, peker metaforene hun bruker sterkt i retning av biologisk essensialisme, både når hun beskriver den mannlige diskursen og *écriture féminine*: ”Woman must write her body,” sier Cixous i essayet ”Sorties: Out and Out: Attacks/Ways Out/Forays.”<sup>1</sup> (s.113). ”Her rising: is not erection. But diffusion. Not the shaft. The vessel. Let her write!” (s. 109) heter det. *Écriture féminine* skrives ”in white ink” (morsmelk, s. 112) og skriftens elastitet og rommelighet sammenlignes med livmoren. (s. 109). Selv om Cixous i teorien mener at det beste ville være om *både* menn og kvinner brukte *écriture féminine*, uttrykker hun seg i essensialistiske vendinger som skaper avstand mellom kjønnene. Dette betyr i ytterste konsekvens at hun legger biologiske fakta til grunn for hvordan menn og kvinner oppfører seg (her: skriver) og det er jo akkurat dette store deler, i alle fall den

---

<sup>1</sup> Cixous’ essay står i *The Feminist Reader. Essays in Gender and the Politics of Literary Criticism*, 1989, s. 101-116.

konstruksjonistiske delen, av feminismen kjemper imot. Jeg vil ikke vende tilbake til H  l  ne Cixous eller   citure féminine i denne oppgaven; poenget var å gi et eksempel på hvordan essensialisme kan arte seg innenfor feministisk tenkning.

Det som oftest blir påpekt som svakt med den essensialistiske tankegangen, er at den setter som premiss at begreper som "mann" og "kvinne" er historisk uforanderlige begreper, som alltid har betydd det samme. Men dette, sier Fuss, stemmer ikke: ""Man" and "woman" are not stable or universal categories, nor do they have the explanatory powers they are routinely invested with" (s. 3). Hva som ligger i å være mann og kvinne har skiftet til forskjellige tider og i forskjellige historiske kontekster. Diana Fuss går ikke nærmere inn på dette, men andre feministiske teoretikere har beskrevet denne utviklingen. For eksempel gir Toril Moi en god redegjørelse for det varierende innholdet i kategoriene mann og kvinne gjennom tidene i stt essay *Hva er en kvinne?* (1998).

Den essensialistiske posisjonen ser ikke på historien som noe problematisk, men "frequently theorize history as an unbroken continuum that transports, across cultures and through time, categories such as "man" and "woman" without in any way (re)defining or indeed (re)constituting them"(Fuss, 1990, s. 3). De tar med andre ord ikke hensyn til at tidene skifter og meningsinnholdet i ordene "mann" og "kvinne" også forandrer seg. Dette historiesynet er konstruksjonistene imot.

Konstruksjonistene hevder på sin side at essens i seg selv er en historisk konstruksjon. For å markere at de ikke ser på historien eller begreper som stabile og uforanderlige, bruker de ofte flertallsformen. "Historien" blir til "historier", "kvinnesak" blir til "kvinnens sak" og så videre. De stiller spørsmålstegn med alt som sies å være "naturlig" eller "naturgitt", og driver en dekonstruerende praksis gjennom å forsøke å vise at antatt allmenngyldige og vedtatte begreper (som "mann" og "kvinne") er skapt gjennom diskursive systemer. Ifølge Fuss er konstruksjonistene spesielt

interesserte i ”systems of representations, social and moral practices, laws of discourses, and ideological effects” (s. 2). De motsetter seg ideen om at det finnes en essens eller noe naturgitt forut for sosialiseringprosessen alle mennesker gjennomgår.

Også med denne posisjonen finnes det svakheter, og den største svakheten er paradoksalt nok at konstruksjonistene ofte må ty til essensialistiske vendinger for å hevde sitt syn. Selv om denne fløyen av feminismen i utgangspunktet står i opposisjon til essensialisme, kommer de seg ikke helt unna det essensialistiske. Eksempelvis kan det innvendes, i forbindelse med konstruksjonistenes forkjærlighet for pluralismeformen, at om man skriver ”kvinner” i flertall eller entall vil det likevel være snakk om noen som tilhører *en* gruppe – som iallfall semantisk signaliserer homogenitet.

Stridens kjerne mellom essensialister og konstruksjonister dreier seg om forholdet mellom det naturlige og det sosialt konstruerte. Hvilke av disse to ytterpunktene påvirker den andre? Fuss oppsummerer posisjonen på denne måten: ”Thus, while the essentialist holds that the natural is *repressed* by the social, the constructionist maintains that the natural is *produced* by the social” (forfatterens utheving, s. 3). Essensialistene mener altså at det finnes en naturlig essens som holdes nede av sosiale mekanismer.

Konstruksjonistene tror at ingenting kan kalles ”naturlig”, men at alt er et produkt av de samme sosiale mekanismene. Som Fuss påpeker, er denne situasjonen en ”deadlock” – en debatt som går i ring. Dilemmaet for feminismen består i at så snart man snakker om ”kvinner”, signaliseres det at kvinner er en ensartet gruppe som deler visse grunnleggende karakteristikk, med andre ord essenser. Dette vil som nevnt konstruksjonistene ikke være med på. Problemet oppstår når feminismen samtidig skal føre ”kvinner” sak og rette opp skjevhetene som rammer denne gruppen. Det blir umulig å underminere *kategorien* kvinner, samtidig som målet er å finne en identitet *som* kvinner. Denne selvmotsigelsen er et velkjent dilemma innenfor feminismen, og har avstedkommet mange forsøk

på å komme seg ut av denne sirkelen i form av teoretiske arbeider. Judith Butler kom med en av de mer radikale løsningene på dette.



### Judith Butler og *Gender Trouble* (1990).

Ett av de mest profilerte navnene innenfor kjønnsforskningen er amerikanske Judith Butler (f. 1956), professor i komparativ litteratur og retorikk ved Berkeley universitet i California. Sammen med andre kjønnsforskere som Diana Fuss, Judith Roof, Eve Kosofsky Sedgwick, John Boswell, D.A Miller og Michael Moon har hun vært med på å utvikle det som kalles *gender theory* på 1990-tallet. I *Gender Trouble* (1990) kom Butler med sitt forslag til hvordan feminismen skal komme seg ut av den fastlåste binarismen jeg skisserte opp overfor ved hjelp av Diana Fuss. Butlers løsning er å betrakte kjønn på en ny og ganske radikal måte, og boka vakte mange motsvar og blåste nytt liv i debatten omkring det essensialistiske og det konstruksjonistiske da den kom ut for ti år siden. Et forenklet utdrag av argumentasjonen i *Gender Trouble* blir presentert i det følgende, etterfulgt av en del kritikk som ble rettet mot boka i etterkant av utgivelsen.<sup>1</sup>

*Gender Trouble* er delt inn i tre deler. I den første delen, som Butler kaller ”Subjects of Sex/Gender/Desire”, begynner hun med å undersøke kategorien ”kvinne”: hvem inkluderes i denne kategorien, og hvordan vet vi hvem som blir inkludert? Og hvem har forresten bestemt at det er en kategori? Hun peker på to mulige innfallsvinkler til disse spørsmålene ved å diskutere to forskjellige teoretikere. For Simone de Beauvoir er ”kvinne” alltid det motsatte av ”mann” og dermed ekskludert og merket av den herskende (fallosentriske) kulturen. For Luce Irigaray er ”kvinne” det umerkede og det urepresenterbare, og i den grad ”kvinne” representerer noe, er det i form av

---

<sup>1</sup> I utarbeidelsen av sammendraget av *Gender Trouble* hadde jeg god nytte av et essay om Judith Butler som ligger på internett. CT Resources: Judith Butler essay by Sally Young <http://www.theory.org.uk/ctr-b-e1.htm>  
Lest 15.03.00. Kopi av forfatteren.

et lingvistisk fravær som utelukker kategorien fra den herskende kulturen i det store og det hele.

I forhold til feminismen som helhet, mener Butler at ”kvinne” blir sett på som en universell kategori, som dermed utelukker tanken om forskjell blant kvinner (rase, klasse, seksuell orientering). Denne vinklingen hviler på en tanke om at ”kvinne” refererer til en essens, et faktum, noe biologisk betinget og derfor en universell sannhet. Faren ved at kvinner blir identifisert i kraft av sitt biologiske kjønn, er at dette tilsynelatende samlende faktum i realiteten alltid vil utelukke noen. Eksempelvis vil en påstand som: ”kvinner er de som kan gi liv/få barn” utelukke et stort antall kvinner som enten ikke kan eller vil få barn. Og hvilken kategori skal disse plasseres i? Hvilke kriterier skal brukes for å fastslå hva som ligger i det å være kvinne? Det kan ikke lenger være antatt stabile og uforanderlige faktorer som det biologiske, mener Butler: ”The very subject of women is no longer understood in stable or abiding terms” (*Gender Trouble*, s. 4) Butler konkluderer med at ”kvinner” ikke kan være en ensartet og homogen kategori, fordi andre kategorier som rase, alder, geografisk tilhørighet, religion, seksuell legning, etnisitet og så videre er faktorer som spiller inn for å skape en identitet. Det blir rett og slett umulig å finne ut hva en kvinne ”er” når denne kategorien kan deles inn i andre kategorier i det uendelige.

Hun problematiserer videre kategorien ”kvinne” i forhold til identitet og representasjon som subjekt innenfor en feministisk politikk. Enkelte poststrukturalistiske teoretikere hevder at å være ”kvinne” er en marginal posisjon, et ”subjekt” på utsiden av den herskende kulturen. Dette skaper problemer for feministisk politikk, for hvis ikke ”kvinne” er et subjekt innenfor kulturen, kan hun da ha rett og makt til å handle? Hvis det ikke finnes et stabilt konsept som forteller noe om ”kvinne” – kan vi da ha feminisme som bevegelse/teori? Hvis ”kvinner” ikke kan grupperes sammen, kan det heller ikke forsvares at feminismen opptrer som en politisk bevegelse. Et av formålene med en slik bevegelse er å stå samlet utad for et felles mål, og dette blir en umulighet hvis det ikke finnes ”kvinner”. Det kan

ikke være en enkelt feminisme for hver enkelt kvinne, men feminismen burde heller ikke insistere på å samle alle under en samlende identitet. Den feministiske bevegelsen må kunne være handlekraftig selv med interne motsetninger, for kanskje er det insisteringen på enhet som skaper splittelse i de feministiske rekkene? spør Butler.

Butlers ankepunkt er at feminismen har gjort feil i å si at kvinner er en gruppe med felles karakteristikk og interesser. Dette forsterker et binært syn på kjønnsrelasjoner, der mennesker blir delt inn i to grupper – kvinner og menn. Istedenfor å åpne for muligheter til selv å forme og velge sin egen individuelle identitet har feminismen lukket disse mulighetene.

Butler mener at vi ikke kan se på kvinner som en homogen gruppe siden hver kvinne er et unikt individ, men argumenterer for at vi må tenke på ”kvinne” som en mangefasettert posisjon som hele tiden er i utvikling. Hun anser denne kategorien som en prosess, en endeløs tilblivelse, uten begynnelse eller slutt.

Den andre delen i *Gender Trouble* har Butler kalt ”Prohibition, psychoanalysis, and the production of the heterosexual matrix”. I kapitlene som utgjør denne delen drøfter hun hvordan kjønnsidentiteter blir formet, og kommenterer og kritiserer teoretikere som Freud, Levi-Strauss, Lacan og Foucault.

Konvensjonell teori (Freud) sier at vårt biologiske kjønn (mann/kvinne) produserer vårt sosiale kjønn (maskulin/feminin) som igjen avgjør vårt begjær mot det motsatte kjønn. Butler, inspirert av Foucault, prøver å bryte forbindelsen mellom disse, slik at kjønn og begjær er fleksible komponenter og ikke ”skapt” av andre faktorer. Butler kaller freudianismen en ”fortelling” (narrative) som anstrenger seg for å ha en begynnelse og slutt, være enhetlig og koherent, for å fortelle en historie om hvordan det maskuline og det feminine blir formet. Fortellingen gjør dette ved å undertrykke og ekskludere visse elementer, slik som samtidighet og flersidighet i kjønnsidentitet. Fortellingen privilegerer også produksjonen av

et heterofilt kjønnsmonster, slik at et homofilt kjønnsmonster blir utradert. Ifølge Freud identifiserer man seg med ett kjønn *eller* begjærer det; bare disse to relasjonene er mulige. Slik blir det umulig å begjære et kjønn man samtidig identifiserer seg med – slik at hvis en mann begjærer en annen mann, er det fordi han egentlig identifiserer seg med kvinner. Butler forkaster Freuds forklaringsmodell for homofili fordi den ikke gir rom for variasjon og alternative påvirkninger på forskjellige mennesker i forskjellige situasjoner.

Det sosiale kjønn, *gender*, blir formet av en rekke identifikasjonprosesser som Butler tar opp til kritisk vurdering, og det er Freuds modeller hun vier størst oppmerksomhet. Freud setter opp et system der visse identifikasjoner er primære og sekundære for å forme det kjønnede Selvet. Det primære har mer å si i prosessen enn det sekundære, som følgelig er av underordnet karakter. Kontakten med moren er primær (for begge kjønn), mens kontakt med for eksempel søsken er sekundært. Den primære og sekundære identifikasjonen er lineær: den primære kommer først, så den sekundære. Uten denne plasseringen ville vi ikke visst hvilken av identifikasjonene som var viktigst, sier Butler. Hvis det gikk an å redesigne den ødipale fortellingen slik at den ikke ble lineær, ville vi hatt alle identifikasjonene samtidig, uten å nummerere dem – alle ville være like viktige og like utslagsgivende for utforming av identiteten.

Videre ser hun på hva Freud sier om hvordan fantasi-identifikasjoner (identiteter som skapes i det ubevisste) former vår identitet. Når man identifiserer seg med noen man mister, oppstår melankoli eller sorg. For å komme over tapet, internaliserer man et bilde av personen, eller mer presist, hvem man vil at den personen skal være – og deretter skjer identifikasjonen med det idealiserte bildet. Vår identitet er ikke bygget på andre, faktiske personer, men på vårt bilde av dem, slik vi selv vil det skal være. Det Butler egentlig retter søkelyset mot, er hva som ville skjedd med kjønnsidentiteten i et psykoanalytisk paradigme hvis man ikke hadde en mor og far, men ble oppdratt av én forelder, to foreldre av samme kjønn, en bestemor eller

lignende. Hun ser på hvordan den freudianske ”fortellingen” privilegerer én bestemt historie, spesielle identifikasjonsmønstre, som produserer et helhetlig kjønn (Selv (mann, kvinne, maskulin, feminin.) Butler avviser ”fortellingen”s mønster og mener at man kan ha variasjoner utover treenigheten mor/far/barn.

Kritikken av Freud leder Butler til at det sosiale kjønn (gender) dermed er en fantasi, ett sett av internaliserte bilder og ikke et sett av karakteristikk som kommer fra/er bygget på kroppen. Det sosiale kjønn er heller et sett med tegn som er presset på kroppen og ens følelse av identitet. Butler kan dermed konkludere med at sosialt kjønn ikke er en primær kategori, men en attributt, et sett med sekundære narrative effekter. Våre identiteter uttrykker ikke en autentisk indre kjerne, men er heller den dramatiske effekten av våre forestillinger: kjønnsidentiteten blir en slags opptreden, et sett med tegn vi bærer, et kostyme eller forkledning - altså langt fra en essens.

I den tredje og siste delen, som heter ”Subversive bodily acts”, drøfter Butler teoretikere som Julia Kristeva, Foucault og Monique Wittig. Her snur hun seg i større grad mot en diskusjon av *kroppen*, eller det biologiske kjønn. Kroppen er likevel et område Butler ikke vier like stor oppmerksomhet som det sosiale kjønn. I den grad hun gjør det, er hun radikal – allerede tidlig i boka hevder hun at kroppen er like konstruert som sosialt kjønn: ”perhaps this construct called ”sex” is as culturally constructed as gender; indeed, perhaps it was always already gender, with the consequence that the distinction between sex and gender turns out to be no distinction at all” (*Gender Trouble*, s. 11).

Hensikten med å hevde dette er å få fram den logiske konsekvensen av følgende premiss: hvis biologisk kjønn er like konstruert som sosialt kjønn, er det *ikke lenger noe skille* mellom biologisk kjønn og sosialt kjønn. Den totale frihet i kjønnsspørsmålet er dermed oppnådd, det blir like meningsløst å snakke om ”mannlig” og ”kvinnelig” som det er å snakke om ”maskulin” og ”feminin”. Viktigst av alt; det sosiale kjønn frigjøres fra det biologiske

kjønnnet, slik at antagelsen om at de to sosiale kjønnene (maskulin og feminin) bygges på to biologiske kropp (mann og kvinne), faller bort. I realiteten betyr det at selv om det bare finnes to forskjellige biologiske kropp, kan man ha et arbitrært mangfold av sosiale kjønn – som ikke leder tilbake til noen kropp. De problemer Butler støter på i denne tankegangen, skal vi vende tilbake til i gjennomgangen av kritikken mot *Gender Trouble*.

Butlers kjernepunkt i boka er at sosialt kjønn er en fantasi. Det maskuline og det feminine er en forestilling, ett sett med manipulerte koder, kostymer, mer enn et kjerneaspekt av essensiell identitet. Butlers hovedmetafor for dette er ”drag”. Alt som har med det maskuline og det feminine å gjøre er en form for drag, fordi det ikke er noen virkelig kjerne av kjønn å referere til. Drag ”fully subverts the distinction between inner and outer psychic space and effectively mocks both the expressive model of gender and the notion of a true gender identity” (*Gender Trouble*, s. 174), sier Butler. Hun kaller på ”gender trouble” for å utfordre tradisjonelle ideer om kjønnsidentiteter. Hun kommer ikke med konkrete eksempler på hvordan man skal lage ”kjønnstrøbbel”, men foreslår at bruk av drag kan være en metode for å signalisere at man ikke vil overholde reglene for kjønnsroller. Forandringer i det faktiske samfunnet kan først komme på tale ”When the constructed status of gender is theorized as radically independent of sex, gender itself becomes a free-floating artifice, with the consequence that man and masculine might just as easily signify a female body as a male one, and woman and feminine a male body as easily as a female one” (*Gender Trouble*, s. 10).

### Kritikk av Judith Butler.

Som nevnt ble det debatt ved utgivelsen av *Gender Trouble*, og boka har oppnådd en posisjon som nærmer seg klassikerstatus innenfor feminismen. Men Judith Butler fikk også motsvar på tesene sine. Det hun oftest har blitt kritisert for, er at teoriene hennes om kjønn er veldig abstrakte og uklare med henblikk på hvordan de kan anvendes i en faktisk virkelighet. Hun

kommer sjelden med konkrete eksempler som viser hvordan man skal la det performative kjønn komme til uttrykk, annet enn å oppfordre til at flere opptrer i drag: å kle seg ut som det motsatte kjønn.

Butler mener at kategorien ”kvinner” like godt kan oppløses og at hver enkelt kvinne må bli sett på som et unikt individ. Dette kan muligens la seg gjøre i vestlige samfunn (og muligens aller mest i det amerikanske), der individualismen står sterkt. Men i et globalt perspektiv blir det kanskje litt for lett. En FN-rapport fra 1980 forteller at ”Women constitute half the world’s population, perform nearly two thirds of its work hours, receive one tenth of the world’s income and own less than one hundredth of the world’s property”.<sup>2</sup> Med slike tall på bordet (selv om de er noe tilårskomne, er det tvilsomt om situasjonen er radikalt forbedret på 20 år) blir det ganske luksuriøst navlebeskuende å argumentere for at ingen kvinner deler de samme karakteristikene.

Hvordan skal kvinners stilling i verden forbedres når Butler proklamerer feminismen som dødfødt fordi alle kvinner er ulike? Det kan ikke være én feminisme for hver enkelt kvinne i verden, derfor blir kollektiv handling på kvinners vegne umulig. Det er vanskelig å se hvordan skjevhetene kan rettes på ved bruk av andre kanaler, så lenge et representativt demokrati fungerer (i de land det fungerer) etter premisset ”jo større gruppe, jo større innflytelse”. Butler reduserer også feminismen til en slags debatt over kjønnsrepresentasjon, en semiotisk skyttergravskrig, isteden for å gå inn på praktiske og mer virkelighetsnære emner som virkelig trenger å belyses av oppegående akademikere.

Butler postulerer at sosialt kjønn burde være fritt flytende, og ikke kobles til Freuds identifikasjonsprosesser. Det er likevel ikke til å komme bort fra at de fleste menn utvikler karakteristikk og trekk som har store likhetstrekk med andre menn, og tilsvarende at de fleste kvinner utvikler karakteristikk som de har felles med andre kvinner. Selv om ”Sex/Gender/Desire”-kjeden

blir brutt, er homoseksuelle fortsatt en minoritet blant menn og kvinner. Det heterofile står sterkt og gjør at Freuds perspektiver på hvordan kjønnsidentiteter formes ikke så lett kan avfeies.

Butlers appell om å lage ”kjønnstrøbbel” ved å overskride grensene for dermed å oppheve dem, er også ganske urealistisk. Det vil virke på en altfor liten skala til å kunne få noen reell effekt. Svakheten med *Gender Trouble* er at hun ikke gir konkrete eksempler på hvordan dette kan skje. De fleste mennesker, mann eller kvinne, har en opplevelse av å være forankret i sin kjønnsidentitet, derfor vil Butlers antydning om at denne kjønnsidentiteten kan skapes og gjenskapes ved hjelp av viljesakt, neppe få stort gjennomslag. Det Butler i bunn og grunn foreslår i *Gender Trouble*, er en ny innfallsvinkel til hvordan kjønn kan betraktes; en innfallsvinkel som virker frisk og frigjørende – om enn noe abstrakt og idealistisk i forhold til konkret handling.

I *Hva er en kvinne*, som kom ut i 1998, tar Toril Moi både Judith Butler og debatten mellom essensialister og konstruksjonister opp til kritisk vurdering. Hun finner at Butlers og andre teoretikers forsøk på å komme seg ut av det binære motsetningsforholdet mann/kvinne og dilemmaet mellom essensialister og konstruksjonister er å bedrive teoretisk skyggeboksing. Det feminismen virkelig burde konsentrere seg om, sier Moi, er den faktiske og politiske virkeligheten som angår alle, uansett kjønn. Hun mener at feminismen har rotet seg inn i en virkelighetsfjern illusjon om at bare problemet med kjønnskategoriene blir løst i teorien, vil de praktiske og politiske konsekvensene følge av seg selv. Men det nytter ikke å diskutere om det skal være ett, to eller ti kjønn, eller i hvilken form disse skal framstå – fordi innholdet i ordparet mann/kvinne vil være den samme: ”Hvorfor skulle vi egentlig tro at et system med tre, fire eller ti sosiale kjønn (helt uavhengig av hvor mange biologiske kjønn vi mener det finnes) vil være mer frigjørende enn to?” (Moi, s. 64). Det eneste som skjer, er at man viser at *kjønnsgransene* er uklare, ikke *kjønnskategoriene*, mener hun. I

---

<sup>2</sup> Ibid.



mellomtiden står viktige og konkrete spørsmål som likelønn, abortdebatt og vold mot kvinner på stedet hvil mens teoretikerne krangler. Feminismen er på denne måten i ferd med å fjerne seg fra sitt opprinnelige politiske siktemål; for selv om det frambringes forskningsarbeider av fantastisk abstraksjonsnivå rundt kjønn, fører lite fram til noe konkret.

Mois utgangspunkt for essayet er å undersøke skillet mellom biologisk kjønn og sosialt kjønn, og i likhet med Butler problematiserer hun det, for så å ville avskaffe det: ”Dette skillet er rett og slett irrelevant for en konkret, historisk forståelse av hva det betyr å være kvinne (eller mann) i et gitt samfunn”, mener Moi (s. 23). Men om Moi og Butler er enige om målet, er de ikke enige om midlene. Toril Moi vil ikke gå med på Judith Butlers tese om at kroppen, det biologiske kjønn, er like konstruert som det sosiale kjønn. Problemet Moi påpeker er at ”hvis biologisk kjønn er like ”diskursivt” som sosialt kjønn, blir det vanskelig å få dette til å stemme med den utbredte oppfatningen at biologisk kjønn, eller kroppen, er konkret og materiell, mens sosiale kjønnsnormer (diskurser) er abstrakte og immaterielle.” (Moi, s. 74). I et intervju med Peter Osborne og Lynne Segal fra 1993, innrømmer Judith Butler at hun kanskje hoppet for lett over kroppen i argumentasjonen i *Gender Trouble*: ”it has seemed to many that the materiality of the body is vacated or negated here – disavowed, even. [...] I think I overrode the category of sex too quickly in *Gender Trouble*.”<sup>3</sup> I Butlers neste bok, *Bodies That Matter* (1993) svarer hun derfor på kritikken og konsentrerer seg mest om kroppen, eller det biologiske kjønn. Her opprettholder hun sin påstand om at kroppen er konstruert, men går samtidig med på at den er materiell. Toril Moi kaller Butlers forsøk på å utvikle en argumentasjon som gjelder kroppen for ”ekstraordinære” (Moi, 1998, s. 74), og stiller seg fortsatt kritisk: ””Kroppens materialitet” er et problem som produseres av det poststrukturalistiske bildet av biologisk og sosialt kjønn, men ikke av noe konkret spørsmål som feminister har stilt om

---

<sup>3</sup> Judith Butler interview  
<http://www.theory.org.uk/but-int1.htm>  
Lest 15.03.00. Kopi av forfatterne.

kjønnet eller kroppen. Til slutt mister derfor Butler av syne den kroppen som hun faktisk forsøker å gjøre greie for, nemlig den konkrete, historiske kroppen som elsker, lider og dør.” (Moi, s. 77).

Hovedpoenget for Moi, som for Butler, er imidlertid å få fram at det kjønnede menneske er mer enn et biologisk og sosialt kjønn; for faktorer som klasse, rase, nasjonalitet og personlig erfaring er med på å forme opplevelsen av å tilhøre det ene eller det andre kjønnen. Å prøve å forklare hva en kvinne eller mann er utfra summen av biologisk kjønn og sosialt kjønn, er ikke bare utilstrekkelig, det er en form for reduksjonisme Moi vil ha slutt på: ”Slik reduksjonisme er det motsatte av alt feminismen burde stå for”, mener hun (Moi, s. 60).

Etter å ha sett litt på noe av den kritikken som ble framkastet mot Judith Butler og *Gender Trouble*, ønsker jeg å presisere at det for denne oppgavens del ikke er Butlers politiske eller manglende politiske forståelse av kvinnebevegelse og feminisme som er interessant. Jeg har valgt hennes bok og betraktninger om kjønn som teoretisk resonansbunn for *Nightwood* fordi den sier noe om de psykologiske mekanismene som styrer våre oppfatninger av kjønn. I *Nightwood* spilles det med disse oppfatningene, og man kan kanskje si at romanen foregriper mange av Butlers ideer og teser. I alle fall er jeg av den oppfatning at Djuna Barnes i *Nightwood* er minst like radikal som Judith Butler i *Gender Trouble* med hensyn til hvordan kjønn blir betraktet, kanskje enda mer, når vi tenker på at romanen ble skrevet før både poststrukturalisme og kjønnsforskning var etablerte begreper.

Toril Mois opposisjon til Butler er både velfundert og velformulert, men fordi hennes hovedprosjekt i *Hva er en kvinne?* er å vise at feminismen kan vinne på å vende tilbake til Simone de Beauvoir, vil jeg ikke bruke hennes synspunkter som en forenklet motvekt til Butler. I stedet vil jeg la *Nightwood* selv påvise eventuell dissonans mellom Butlers teorier og romanens egne teorier.

### **3. ANALYSE.**

#### **Fødselsmarerittet og fraværet av mødre.**

Now what I want to know is why babies are considered such justifiers of a woman's existence?

- Djuna Barnes, "The Diary of a Dangerous Child" (*Collected Stories*, 1997, s. 327)

I forordet til boken *Simone de Beauvoir. En intellektuell kvinne blir til* (1995) skriver Toril Moi om sitt litterære møte med Simone de Beauvoirs *Det annet kjønn* som 15-åring. Denne leseopplevelsen inspirerte henne til å fri seg fra "moderskapets og husarbeidets slaveri", som var den skjebnen hun så for seg dersom hun bosatte seg på den norske landsbygda. Prosjektet hennes ble å "bli en intellektuell, barnløs kvinne," etter mønster av Beauvoir, fordi den franske filosofen og forfatteren "demonstrerte med stil, eleganse og intellektuell overbevisning at det var mulig for en kvinne å ikke ville ha barn i det hele tatt. Det forekom meg til og med at hennes eksempel beviste en gang for alle at det var mye bedre å *ikke* ha barn." Moi har fulgt eksempelet til Beauvoir, og det er ikke uten en viss triumf hun oppsummerer sitt liv så langt: "Nå bor jeg i utlandet, jeg har blitt en intellektuell, og jeg har ikke barn: Simone de Beauvoir har hjulpet meg til å gjøre nettopp det jeg drømte om da jeg var 15." (alle henvisninger, s. 8, forfatterens utheving). Det slår meg at Moi setter opp det å ha barn som antitesen til det å være intellektuell. Det er nærmest som om barnløshet er forutsetningen til å leve et intellektuelt liv. I alle fall konnoterer barnløshet for Moi en viss type *frihet*, skal man dømme etter hennes karakteristikk av moderskapet som "slaveri".

Det kan ikke være tvil om at spørsmålet om barn er viktig for feminister. Som kjent er det kun kvinner som kan føde barn, og denne evnen har direkte sammenheng med stridsspørsmålet om hva en kvinne "er". Den biologiske

determinismen har for vane å forklare ”det feminine” (hva nå det er) med biologisk kjønn. Sagt på en annen måte vil det si at et menneskes kjønn forklarer de sosiale aktivitetene dette mennesket foretar seg. Det er hva Toril Moi kaller ”det gjennomsyrende kjønn”. Det betyr at ”kjønnet så å si siver ut fra eggstokkene og testiklene og inn i hver eneste celle i kroppen , inntil hele personen er gjennomtrukket” (Moi, *Hva er en kvinne?* s. 28-29). Det gjennomsyrende kjønn smitter over på alt personen foretar seg, slik at aktiviteter som omsorg, husarbeid, oppofrelse og barneoppdragelse i realiteten blir kjønn som kvinnelig. Motsatt blir aktiviteter som naturvitenskap, tenkning, rasjonalitet kjønn som mannlig. Kvinner kan delta på alle områder som i utgangspunktet er kjønn som mannlig, og motsatt kan alle menn gjøre det som er kjønn som kvinnelig – unntatt dette ene: å føde barn. Det faktum at det er bare kvinner som kan føde barn, er det som har blitt brukt mest i den biologiske determinismen for å rettferdiggjøre kvinners omsorgsrolle. Det er derfor ikke til å undres over at feminister som Moi og Beauvoir stiller seg skeptiske til ”moderskapets slaveri”, men heller velger barnløshet og (intellektuell) frihet.

I likhet med Moi og Beauvoir valgte også Djuna Barnes barnløshet, selv om utgangspunktet for dette valget kanskje ikke var så rent feministisk som sitatet fra ”The Diary of a Dangerous Child” ovenfor indikerer. Hennes noe spesielle familiebakgrunn gjorde at ekteskap og barn ikke var aktuelt for henne.<sup>1</sup>

Kvinnene i Barnes’ familie fødte mange barn, uten muligheter for bedøvelse av noe slag. Ved ett tilfelle måtte hun assistere moren under fødselen av en yngre bror, og disse opplevelsene ”killed in Djuna Barnes all desire to reproduce”, ifølge Barnes-biografen Philip Herring. (Herring, 1995, s. 33).

---

<sup>1</sup>Barnes’ foreldre, Wald Barnes og Elizabeth Chappel, giftet seg i 1889. I 1897 flyttet Wald Barnes’ elskerinne Fanny Faulkner inn i husholdet, og han fikk to sett barn med hver av kvinnene. Elizabeth Chappel fødte barna Thurn (1890), Djuna (1892), Zendon (1900), Saxon (1902) og Shangar (1904). Djuna Barnes’ halvsøsken ble født i samme periode; Muriel (1899), Duane (1902), Buan (1904) og Sheila (1906). I et brev til Emily Coleman skrev Djuna Barnes: ”father and his bastard children and mistresses had thrown me off marriage and babies”. Sitert fra Herring, 1995, s. 33.

Det er derfor ikke overraskende at da Barnes, i en alder av 41 år oppdaget at hun var gravid, valgte å ta abort.

I *Nightwood* er fraværet av mødre påtakelig. Morsrollen er totalt utradert, og utraderes faktisk i den aller første siden av i romanen. Scenen som beskrives er Felix' fødsel, som moren Hedvig ikke overlever. Fra første øyeblikk i teksten forbindes morsrollen med noe illevarslende og katastrofalt; for Hedvig ender det med døden. Den ene karakteren som faktisk er mor i teksten, Robin, kan ikke sies å være noen mor i den tradisjonelle forståelsen av ordet. Hun har født et barn, men forlater dette barnet og tar intet ansvar for det. Tekstens andre morsskikkelse, Nora, mislykkes som "mor" for Robin. Her er det "barnet" som forlater "moren".

Teksten trekker oppmerksomhet mot den manglende morsrollen gjennom flere strategier. En strategi er å beskrive de to fødselsscenene som finner sted i romanen (Hedvig, Robin) som svært negative opplevelser. En annen strategi er å vise alle karakterene som morløse, som eksilmennesker i drift uten fast forankring i en familiebakgrunn. Den tredje måten dette kommer fram på, knytter seg direkte til kjønnsstatistikken i romanen: fire av de fem hovedpersonene er bifile/homofile og befinner seg i forhold som ikke kan gi barn.

#### Uten forankring i verden.

I *Nightwood* er Nora, Robin, Jenny og Dr. O'Connor amerikanere (O'Connor er irsk-amerikaner). Felix er europeisk, født i Østerrike. Til tross for at karakterenes nasjonalitet er oppgitt, virker de underlig hjemløse. Handlingen viser at de forskjellige personene oppholder seg både i sine

hjemland og i utlendighet, men settingen skifter og ingen av dem slår rot noe sted. Det fortelles ikke noe videre om noens familiebakgrunn, ingen av karakterene besøker familie eller har et sted å komme *hjem* til. Opplevelsen av å være i eksil, selv i hjemlandet, er det de alle har til felles. Det mest påfallende er likevel alle karakterenes *morløshet*. Noen må jo ha bragt dem inn i verden, men dette vektlegges ikke i teksten. Det kan virke som om alle karakterene står alene på hver sin plett i universet, og det er den tilstanden de alltid har levd i.

Felix Volkbeins fødsel er som nevnt den hendelsen som åpner handlingen i *Nightwood*. Hedvig Volkbein ”gave birth, at the age of forty-five, to an only child, a son, seven days after her physician predicted that she would be taken.” (s. 1). Fortellerstemmen beskriver kjølig og rasjonelt omstendighetene rundt denne fødselen, som om det var en militær rapport. Det militære eller soldataktige karakteriserer også Hedvigs siste handling i livet: ”with the gross splendour of a general saluting the flag, she named him Felix, thrust him from her, and died.” (s. 1). Fra første øyeblikk i livet blir Felix avvist og alene. Hedvig dør og faren Guido Volkbein ”had gone six months previously, a victim of fever” (s. 1). Det antydes at Felix har en tante, men om hun tok ansvaret for ham virker tvilsomt når fortelleren bemerker: ”What had formed Felix from the date of his birth to his coming to thirty was unknown to the world” (s. 7). Litt etter heter det: ”How Felix lived, how he came by his money – [...] no one knew” (s. 8). Det oppgis rett og slett ikke hvordan Felix har vokst opp, eller hvem som har tatt seg av ham. Tiden fra fødselen til han er voksen er en ellipse i teksten, og fortelleren vet ikke noe, eller vil ikke fortelle noe. Felix’ bakgrunnsidentitet blir isteden *jødens* identitet, fordi han mangler familie, forfedre og fedreland. Jøden er i *Nightwood* ensbetydende med en hjemløs vandrer, ”for the Jew seems to be everywhere from nowhere” (s. 7). Felix blir en rotløs karakter fordi hele identiteten hans er bygd på ingenting: foreldrene er døde, resten av familien fraværende og den stolte slektstavlen er bare oppspinn og forfalskning. Det eneste han har er to uekte portretter av de såkalte forfedrene ”and nothing more” (s. 7).

Robin Vote er tekstens mysterium, og et mysterium er også hennes bakgrunn. Det oppgis kort og godt ingenting om hennes bakgrunn og familie. Mens Felix fødes inn i teksten, introduseres hun i bevisstløs tilstand på et hotell i Paris. Dr. O'Connor vekker henne opp av besvimelsen med Felix som tilskuer. I Robin ser Felix muligheten til å realisere sitt prosjekt med å føre sin "aristokratiske" slekt videre, "he wished a son who would feel as he felt about 'the great past'" (s. 38). På doktorens spørsmål om hvilken nasjonalitet denne sønnens mor skal ha, svarer Felix prompte "The American". Dette fordi "With an American anything can be done." (s. 39). I begynnelsen av Robins inntreden i teksten er hennes amerikanske nasjonalitet det eneste som oppgis av opplysninger om henne. Hun virker underlig viljeløs, og lar seg føre med i Felix' prosjekt om å gjenskape den gamle storhetstiden gjennom et barn. De gifter seg, og han tar henne med til Wien for at hun skal bli kjent med hans fødeland. Men selv i hjemlandet er Felix en fremmed: "it seemed to him that he too was a sightseer." (s. 43). Robin blir gravid, og avslører etter hvert andre karaktertrekk enn bare nasjonaliteten: hun begynner å vandre, "alone and engrossed" (s. 45). Hun forbereder seg til fødselen med "a stubborn cataleptic calm" (s. 45). Denne roen skal hun komme til å trenge, for fødselen er beskrevet som en fryktelig opplevelse: "Amid loud and frantic cries of affirmation and despair Robin was delivered. Shuddering in the double pains of birth and fury, cursing like a sailor, she rose up on her elbow in her bloody gown, looking about her as if she had lost something. 'Oh, for Christ's sake, for Christ's sake!' she kept crying like a child who has walked into the commencement of horror" (s. 48).<sup>2</sup>

Etter denne opplevelsen virker det som om Robin våkner opp av den transelignende tilstanden hun har vært i, "as if this act had caught her attention for the first time" (s. 48). Robin viser ingen morsfølelser. Det antydes at hun vurderer å ta livet av barnet, men ombestemmer seg: "One

night, Felix, having come in unheard, found her standing in the centre of the floor with the child high in her hand as if she were about to dash it down, but she brought it down gently” (s. 48). Senere gjentar hun denne handlingen med en dukke hun har fått av Nora, og denne gangen knuser hun ”barnet”.

Det kan ikke være tilfeldig at Barnes lar nettopp en slik karakter som Robin utføre en handling som å gifte seg og få barn. Ekteskapet med Felix lurer oss i begynnelsen til å tro at Robin er heterofil, og graviditeten og barnefødselen er det dermed ingen grunn til å reagere på. Poenget er selvfølgelig at Robin ikke ”kureres” for sin homofili eller annerledes oppførsel selv etter både å ha vært gift og født barn. Her er teksten helt på linje med Judith Butlers argumentasjon i *Gender Trouble*. Robin opptrer uavhengig av det Butler kalte ”The compulsory order of Sex/Gender/Desire”. Som vi husker, protesterte Butler mot den konvensjonelle teorien (Freud) som hevder at de forskjellige elementene i kjeden utløser hverandre, slik at det biologiske kjønn (sex) produserer det sosiale kjønn (gender), som igjen avgjør begjæret mot det motsatte kjønn. Robin sprenger kjeden med sine handlinger og viser at de ikke avhenger så sterkt av hverandre. Hennes biologiske kjønn (kvinne) produserer et sosialt kjønn som ikke er feminint, men *heller ikke* motsatt – maskulint. Videre retter hennes begjær seg ikke mot det motsatte kjønn av hva hun selv er, men tvert imot mot andre kvinner. Hadde Robin fulgt mekanismene i kjeden, ville hennes biologiske kjønn produsert et ”feminint” sosialt kjønn, der for eksempel morsfølelse og omsorg for barnet ville inngått som komponenter. Hun bryter kjeden når hennes biologiske kjønn ikke produserer disse antatte feminine karakteristikkene.

Da Emily Coleman leste manuskriptet som skulle bli *Nightwood*, protesterte hun mot ekteskapet mellom Robin og Felix, fordi hun mente det trakk oppmerksomheten bort fra romanens hovedanliggende; forholdet mellom

---

<sup>2</sup> Robins opplevelse av fødselen som ”horror” gir gjenklang i Barnes oppfatning av at ”childbirth was really awful and that no author had portrayed its true horror”. Sitert fra



Robin og Nora. Barnes var likevel fast bestemt på å inkludere dette i boka, nettopp for å vise at morsfølelse ikke er ”feminint”, og dermed biologisk betinget: ”Robins marriage to Felix *is* necessary to the book for this reason (which you can not know, not having lived with a woman having loved her and yet circulated in public with the public aware of it) that people *always* say, ’Well of course those two women would never have been in love with each other if they had been *normal*, if any man had slept with them, if they had been well f--- and had born a child.’ Which is ignorance and utterly false, I married Robin to prove this point, she had married, had had a child yet was ’incurable’”<sup>3</sup>

Nora Flood er den av karakterene som får den lengste introduksjonen i *Nightwood*. Hun har en eiendom i Amerika, men om hun har arvet den fra sin egen familie eller overtatt den fra andre går ikke fram av teksten: ”Before it fell into Nora’s hands the property had been in the same family two hundred years” (s. 50). Poenget med eiendommen, om den er arvet eller ikke, er at den er *gammel*, for det er gammel tid og historie Nora assosieres mest med; ”The Drummer Boy, Fort Sumter, Lincoln, Booth, all somehow came to mind” (s. 51). Som de andre karakterene framstår Nora uten bakgrunn og familie, ettersom det fortelles om henne at ”She was by fate one of those people who are born unprovided for, except in the provision of herself” (s. 53). I stedet forankres hennes identitet i eldre amerikansk historie, slik Felix’ identitet forankres i jødens historie.

Det antydes at Nora har familie, men teksten gjør denne antydningen upålitelig ved at familiemedlemmer opptrer i Noras *drømmer*. Ved to anledninger drømmer hun om bestemoren, men ”this figure of her grandmother [...] was not entirely her recalled grandmother” (s. 63). Teksten gjør et nummer av å understreke utraderingen av moren ved å hoppe over denne til neste ledd, bestemoren – ikke bare en, men to ganger. I den

---

Herring, 1995, s. 33.

<sup>3</sup> Brev fra Barnes til Emily Coleman, 8. november 1935. Sitert fra Cheryl E. Plumb: ”Revising *Nightwood*: ’a kind of glee of despair’”, *The Review of Contemporary Fiction*, høst 1993, vol. 13, nr. 3, s. 150.

første drømmen står Nora øverst i et hus, i bestemorens rom, som likevel ikke er hennes rom. Nederst i huset står Robin og smiler opp mot henne. Nora roper ned til Robin: "Come up, this is Grandmother's room", men dette er umulig "because the room was taboo" (s. 62). Jo høyere hun roper, jo lenger ned forsvinner Robin, "as if Robin and she, in their extremity, were a pair of opera glasses turned to the wrong end" (s. 62). I den samme drømmen ser hun en annens bestemor hun gjenkjenner fra barndommen, og denne "for some unknown reason, was dressed as a man, wearing a billycock and a corked moustache, ridiculous and plump in tight trousers and a red waistcoat, her arms spread saying with a leer of love, 'My little sweetheart!' "(s. 63).

Denne drømmen er av viktighet fordi Robin og bestemoren begge er med i den. Robin, bestemoren og Nora kan ikke forenes i rommet fordi det er tabubelagt. Dette indikerer kanskje noe incestuøst. Hvis Robin kommer inn i bestemorens rom, vil det gjøre henne til et familiemedlem, til det Nora kaller "my lover and my child" (s. 156). Derfor er det at "Robin is incest, too, that is one of her powers" (s. 156). Robin er i huset "like a relative found in another generation" (s. 157), både nær Nora og bestemoren, og samtidig distansert fra dem. Det er kanskje Robin som opptrer som den andre bestemoren i drømmen, kledd som mann –eller i drag, for å si det med Judith Butler. Bare ved å opptre som en annens bestemor kan Robin unnsnippe det incestuøse og tre klart fram i Noras drøm. For Noras egen bestemor er en svært utydelig skikkelse i drømmen, rommet Nora står i er mettet med "the lost presence of her grandmother, who seemed in the continual process of leaving it" (s. 63). Den andre bestemoren/Robin er i kontrast til Noras bestemor en svært tydelig skikkelse i drømmen; "Yet not being the family she is more present than the family" (s. 157), og plassert utenfor familien, opptrer hun også utenfor rommet som er tabu. Bare ved at bestemoren/Robin ufarliggjøres ved å opptre i en annen skikkelse og fjernes fra det incestuøse, kan Nora se henne klart og beskrive klærne og ansiktsuttrykket hennes i detalj.

I den andre drømmen, som hun forteller til O'Connor, drømmer Nora igjen om bestemoren, "whom I loved more than anyone" (s. 148). Bestemoren er død, "tangled in the grass, and flowers blowing about and between her; lying there in the grave, in the forest, in a coffin of glass" (s. 149). Over glasskisten svever Noras far (moren er også her fullstendig fraværende) og kommer ned i kisten til henne, "struggling with her death terribly" (s. 149). I drømmen er Nora tilstede, "walking and wailing without a sound; round and round, seeing them struggling with that death as if they were struggling with the sea and my life" (s. 149). Til slutt gir faren opp og blir liggende urørlig i kisten side om side med bestemoren, "floating beside her, immovable, yet drifting in a tight place." (s. 149). Nora våkner og undrer, "What was that dream saying, for God's sake, what was that dream? For it was for me also" (s. 149).

Denne drømmen om bestemoren som ligger død i en glasskiste gjenkaller bildet av den sovende Tornerose i skogen, dekket av blomster og ventende på prinsen som skal vekke henne til live med et kyss. Igjen kan man ane noe incestuøst i Noras drøm, for prinsen som kommer er Noras far – det vil si bestemorens sønn. I drømmen er Nora hjelpeløst vitne til farens mislykkede forsøk på å vekke bestemoren til live; "I was weeping and unable to do anything or to take myself out of it" (s. 149). Nora når ikke fram til bestemoren fordi faren står i veien og kanskje blokkerer hennes mulighet til å være prinsen som redder Tornerose. Muligens er det Robin som opptrer i skikkelsen som bestemoren/Tornerose, som dør fordi Nora ikke rekker fram: "all of us die over again in somebody's sleep. And this, I have done to Robin: it is only through me that she will die over and over, and it is only through me, [...] that my grandmother dies, over and over" (s. 149), forteller Nora til O'Connor. Det er kanskje nettopp frykten for det incestuøse som hindrer Nora i å redde Robin/bestemoren i drømmen, slik at de må dø på nytt og på nytt igjen. Noras far representerer det incestuøse bindeleddet, skammen, som gjør henne handlingslammet.

Drømmene gir oss glimt av Noras familierelasjoner, men teksten tåkelegger disse glimtene ved å la personene fordreies og blandes med Robin. Dermed har vi egentlig ikke fått vite noe som helst om Noras bakgrunn, annet enn at hun er like morløs som de andre karakterene. Det interessante med Nora er at hun selv kanskje blir det nærmeste man kommer en morskikkelse i *Nightwood*. Hun har omsorg for alle, men hennes gavmildhet og gode hjerte fører til utnyttelse: "she carried her betrayal money in her own pocket" (s. 52). I forholdet til Robin er det hun som er "moren" og Robin "barnet", et aspekt som vil bli drøftet mer inngående etterhvert. "You", sier doktoren til Nora, "who should have had a thousand children and Robin, who should have been all of them" (s. 101). Nora innrømmer dette: "I saw her always like a tall child who had grown up the length of the infant's gown, walking and needing help and safety" (s. 145). Men det er nettopp ved å oppføre seg som en mor for Robin at Nora mister henne. I *Nightwood* som hele avvises morsrollen, og som følge av denne logikken avvises Nora også: Robin stikker ut på vandring og ender med å forlate henne for godt.

"It is my mother without argument I want!" (s. 149). Dette sier O'Connor etter at Nora har fortalt ham om den siste drømmen. Deretter brøler han: "Mother of God! I wanted to be your son – the unknown beloved second would have done!" (s. 150). Matthew O'Connor skiller seg ut fra de andre karakterene når det gjelder morløshet. For det første artikulere han et morssavn, et ønske om å være noens sønn. For det andre artikulere han et sterkt ønske om å være mor *selv*, noe som henger direkte sammen med hvordan hans kjønnstvedydighet kommer til uttrykk i teksten.

I likhet med de andre karakterene er det nasjonaliteten hans som presenteres først da han gjør sin inntreden i teksten; han introduseres som "an Irishman from the Barbary Coast (Pacific Street, San Fransisco)" (s. 14). I motsetning til de andre, får vi vite en del om hans familiebakgrunn; han nevner både foreldrene og andre søsken: "we were born twelve, and brought up thirteen, and [...] some of us lived" (s. 152). Til en venn forteller han om foreldrene sine da de var unge, utfra hvordan de så ut på et fotografi tatt på tivoli.

Moren "with hair on her head as red as a fire kicked over in spring", med en hatt "as big as a top of a table, and everything on it but running water" (s. 27). Faren ved siden av "crazy, for he was sort of cross-eyed – maybe it was the wind in his face or thoughts of my mother where he couldn't do anything about it" (s. 27). Selv om O'Connor her, som den eneste av karakterene, forteller om sitt opphav, virker det ikke som om dette er mennesker han setter seg selv i forbindelse med. Det virker betegnende at han velger å omtale dem i en sammenheng der han selv er fraværende og ikke med på bildet. Mannen og kvinnen på fotografiet er to unge mennesker som er helt i begynnelsen av sitt forhold, som ikke har blitt foreldre ennå, som ennå er fri til å forlyste seg på tivoli. O'Connor forteller ikke om levende mennesker, men om to figurer på et stykke papp. Det kunne i grunnen vært hvem som helst. På samme måte som Felix' portretter av sine forfedre ikke beviser hans slektskap med dem, er det ingenting som knytter O'Connor til mannen og kvinnen på bildet.

Når han senere vender tilbake til temaet, er moren symptomatisk nok utradert fra fortellingen. Faren, forteller han til Jenny Petherbrigde, "had no happiness of me from the beginning" (s. 74). Dette peker mot hans homofili, som faren ikke har forståelse for, men forsøker å tilgi: "He came in to me early in the dawn as I lay in my bed to say that he forgave me and that indeed he hoped to be forgiven; that he had never understood, but that he had, by much thought, by heavy reading come back with love in his hand, that he was sorry, that he came to say so, that he hoped I could conduct myself like a soldier. For a moment he seemed to realize my terrible predicament: to be shot for man's meat, but to go down like a girl, crying in the night for her mother" (s. 74). O'Connors "terrible predicament" er hans homofili, men om faren tilgir ham dette, er morens reaksjon helt skrevet ut av historien. Utsagnet "It is my mother without argument I want!" (s. 149) antyder imidlertid at moren kanskje ikke hadde så lett for å tilgi ham, og at hun muligens har slått hånden av O'Connor og derigjennom gjort ham morløs. Når O'Connor påkaller en mor, og artikulerer sitt ønske om å være en (homofil) sønn, er det derfor ikke sin *egen* mor han påkaller, men Gud,

eller Guds mor: "pray to the good God; she will keep you. Personally I call her "she" because of the way she made me; it somehow balances the mistake" (s. 150), sier han. Matthew O'Connor er i realiteten dermed like morløs som de andre, og den eneste han kan kalle mor, er en fysisk fraværende og religiøs skikkelse: "Ah, good Mother mine, *Notre Dame-de-bonne-Garde!*" (s. 82).

Det andre som er spesielt med O'Connor i forhold til de andre karakterene, er hans dype lengsel etter å være mor selv. Dette er noe han stadig vender tilbake til, og gjør ham til en viss grad lik Nora, som er annen morsskikkelse i teksten. Det stedet i teksten han klarest artikulere ønsket om å være mor, er når han sier følgende til Nora: "no matter what I may be doing, in my heart is the wish for children and knitting. God, I never asked better than to boil some good man's potatoes and toss up a child for him every nine months by the calendar" (s. 91). Det er typisk for teksten *Nightwood* at den snur rollene på hodet, for der Robin avviser morsrollen, lengter O'Connor etter den. Den tragiske ironien ligger selvsagt i at dette ønsket er umulig fordi han er mann. Drømmen om å være mor uttrykker på sitt sterkeste O'Connors drøm om å være kvinne. Han velger seg det mest kvinnelige av alle trekk for å illustrere sin lengsel etter denne drømmen; evnen til å føde barn.

O'Connor framstår som et eksempel for Freuds teori om den homofile, for han er tydelig fanget "i feil kropp". Som nevnt mente Freud at man identifiserer seg med ett kjønn (for eksempel mann) og retter sitt begjær mot det motsatte kjønn (kvinne). Forklaringen på homofili blir enkel; hvis en mann begjærer en annen mann, er det fordi han *egentlig* identifiserer seg med kvinner, og ikke sitt eget kjønn. Ifølge denne logikken blir det en umulighet å begjære det samme kjønn man selv identifiserer seg med - en mann kan ikke begjære en annen mann og samtidig identifisere seg med menn. Denne logikken underbygger teorien om at homofile er "fanget i feil kropp", slik at en homofil mann egentlig er en kvinne, men mangler de fysiske forutsetningene for å være det. Videre skaper denne teorien et skarpt

skille mellom kroppen og psyken, der det er om og gjøre å få kroppen til å stemme overens med det "egentlige" kjønn som er i hodet. Dette er kjønnskifteoperasjoner et eksempel på, der den biologiske kroppen forandres slik at den passer med det sosiale kjønn. O'Connor viser gjennom hele teksten at han skiller skarpt mellom sin egen psyke og kropp, og fastholder at det er kroppen som er "feilen" når han omtaler seg selv som "a mistake" (s. 150).

O'Connor ser ut til å begjære menn fordi han egentlig identifiserer seg med kvinner. Dette flyter teksten over av bevis på; han omtaler seg selv konsekvent som "girl", "woman" og "lady". "Am I not the girl to know of what I speak?" (s. 90), spør han Nora i "Watchman, what of the Night". Han spekulerer på om han har vært kvinne i et annet liv, "possibly a girl in Marseilles thumping the dock with a sailor, and perhaps it's that memory that haunts me" (s. 91). Sikkert er det i allefall at det har skjedd en feil i O'Connors nåværende liv, men feilen er ikke hans: "am I to blame if I've turned up this time as I shouldn't have been, when it was a high soprano I wanted, and deep corn curls to my bum, with a womb as big as the king's kettle, and a bosom as high as the bowsprit of a fishing schooner?" (s. 91). Karakteristikkene O'Connor påkaller og ønsker seg er ekstreme versjoner av det kvinnelige; den høyeste sopranstemmen, de lengste gyldne krøllene, verdens største livmor og universets høyeste barm. Han vil være kvinnen over alle kvinner, med alt som hører til, i sin mest outrerte form. Når han kler seg ut med lys parykk og tung sminke, er det for å dekke over den mannlige kroppen og utstyre den slik at den stemmer bedre overens med det psykiske kjønn han har i hodet, for å gjøre dissonansen mellom kropp og psyke mindre. Men uansett hvor mange effekter han utstyrer seg med, lider han fortsatt under det vi kan kalle "livmormisunnelsen" – muligens Barnes' ironiske nikk til Freud og hans motsatte begrep, penismisunnelsen.

Dette bringer oss direkte over til O'Connors yrkesutøvelse, etter min mening ofte oversett av andre kritikere i denne sammenhengen. O'Connor titulerer seg selv som "doktor", men kaster mistanke over seriøsiteten i denne tittelen

med å kalle seg selv "charlatan" (s. 96). Det er grunn til å betvile hans troverdighet som lege, etter hva Nora observerer på rommet hans i "Watchman, what of the Night": "A pile of medical books, and volumes of miscellaneous order, reached almost to the ceiling, waterstained and covered with *dust*" (s. 78, min utheving). Støvlaget på bøkene indikerer at det er lenge siden O'Connor har studert legekunst. Når Noras blikk glir videre, ser hun "a *rusty* pair of forceps, a *broken* scalpel, half a dozen odd instruments that she could not place," (s. 78, mine uthevinger). Den eneste gangen i romanen han opptrer som lege i ordets forstand, er når han blir tilkalt for å vekke Robin opp av besvimelsen i "La Somnabule". ("Legegjerningen" han utfører er å kaste vann i ansiktet på henne). O'Connors dokortittel peker klart i retning av at han er en ulisensiert kvakksalver isteden for en ordentlig lege, noe fortelleren bekrefter: "he was not a licensed practioner" (s. 35). De rare instrumentene Nora ikke kan plassere, vitner om doktorens interesse for gynekologi. Denne interessen, får vi vite, "had driven him half around the world" (s. 14). Fortellerens bemerkning antyder noe suspekt, og dette blir enda tydeligere når Felix forteller at han har sett O'Connor "nearly every day in a certain convent, where you [...] attend cases which are, well, illegal"(s. 114). Det er all grunn til å gå utfra at doktoren utfører illegale aborter, og det er også mulig at det er risikoen for straffeforfølgelse som har drevet ham rundt halve verden.

Det kan ikke være tilfeldig at doktorens interesse er gynekologi, eller at han utfører aborter. Dette er et viktig punkt i sammenhengen rundt mødre og fraværet av dem, og ikke minst sett i sammenheng med doktorens egne ønsker om å være mor. O'Connor er forbundet med noe sterilt i dobbelt forstand; for ikke bare er han uten evne til å *gi* liv, han *tar* også liv med abortvirksomheten han driver. Vi har før sett at han søker det ekstreme når det gjelder det han oppfatter som kvinnelige karakteristikker, og det samme gjør han egentlig her. Han oppsøker kjernen av det han oppfatter som den ultimate kvinnelighet; evnen til å bli gravid og føde barn. Hans "livmormisunnelse" får ham til å bokstavelig talt til å studere saken på nært hold. Ute av stand til å være biologisk kvinne selv, kan han i alle fall som det nest beste studere kvinnekroppens indre deler og kanskje lette sin



frustrasjon ved å utøve en viss makt over liv og død, og kontrollere det han selv ikke kan oppnå.

### Den siste i sin rekke.

Som vi har sett, har ingen av karakterene sterke bånd til en familie. Alle later de til å være ganske alene, uten tilstedeværende søsken, mødre eller fedre. Et annet fellestrekk er at alle later til å være den siste i sin rekke, fordi de befinner seg i forhold som gjør reproduksjon uaktuelt. Felix' forsøk på å føre slektslinjen videre slår negativt ut, fordi Guidos åndssvakhet sannsynligvis betyr at linjen vil stoppe med ham. Når Robin avviser morsrollen, vokser Guido, som de andre, opp uten en tilstedeværende mor. Som O'Connor må han erstatte sin egentlige mor med en religiøs og fraværende skikkelse, symbolisert gjennom figuren av Jomfru Maria som han bærer i en snor rundt halsen.

Stoppen i arvelinjen ser ut til å gjelde sterkest for Robin, hvilket er litt paradoksalt, ettersom hun har født et barn og i teorien sikkert vil kunne få flere. Ikke desto mindre finnes det en spådom i teksten som understreker at hun vil bli den siste i sin rekke. Etter møtet mellom Robin og Jenny i operaen holder Jenny selskap hjemme hos seg. Blant gjestene befinner seg "the Marchesa de Spada, a very old rheumatic woman [...] who believed in the stars." (s. 70). Denne kan spå i hender, "and every hand in the room was searched and turned over and discussed" (s. 70). Spådamen feller sin dom "and remarked that everyone in the room had been going on from interminable sources since the world began and would continue to reappear, but that there was one person who had come to the end of her existence and would return no more. As she spoke she looked slyly at Robin, who was standing by the piano" (s. 70). Robin vil ikke komme tilbake i form av etterkommere, hun vil bli den siste.

Et spørsmål må stilles: hvorfor opptrer dette motivet av sterilitet så sterkt i teksten? Hvorfor fremmer *Nightwood* denne tvetydige holdningen til

morsrollen, til reproduksjon og til videreføring av slektsledd? Jeg oppfatter tekstens holdning til morsrollen som overveiende avvisende, men O'Connors brennende ønske om å være mor bringer et forsonende og tvetydig element inn i bildet. *Nightwood* synes å ha en pessimistisk holdning til reproduksjon, men holder samtidig døren åpen for O'Connors ønsker om barn, og latterliggjør ikke dette ønsket. Likevel blir O'Connor også den siste i sin reproduksjonslinje, fordi ønsket hans ikke lar seg oppfylle. Han sier: "I'm the last of my line, the fine hairline of least resistance. It's a gruesome thing that man learns only by what he has between the one leg and the other! Oh, that short dangle! We corrupt mortality by its industry." (s. 139). For teksten representerer reproduksjon ikke et håp, men snarere en trussel. Slekters gang vil være en konstant påminnelse om forgjengelighet og dødelighet. Det er det O'Connor mener med "we corrupt mortality by its industry"; vi undergraver dødeligheten med å stadig produsere oss. Den homofile inntar den privilegerte plassen i denne pessimistiske livsanskuelsen, nettopp fordi reproduksjon blir en umulighet – og dermed vil den konstante påminnelsen av forgjengelighet falle bort. "[Lesbian] love has the sterility of immutable things....It will outlive those fertile loves that multiply in generations on the earth and then are no more"<sup>4</sup>, skrev Natalie Barney (1876-1972), en av Barnes forfatterkolleger i Paris. Det er nettopp denne holdningen tekstens strategier til stadighet trekker oppmerksomhet mot; gjennom beskrivelser av negative fødselsopplevelser, utradering av morsimagoet, familieløse karakterer og den homofile som er i stand til å avslutte arvelinjen.

### Natten

"The night, 'Beware of that dark door!'"  
- O'Connor til Nora, s. 80.

---

<sup>4</sup> Sitert fra Erin G. Carlston: *Thinking Fascism. Sapphic Modernism and Fascist Modernity*, 1998, s. 48.

*Natten* er et grunnleggende viktig begrep for *Nightwood*, og betyr langt mer enn de 12 timene som skiller dagslys fra mørket. Dette assosiasjonsrike ordet gjentas ofte, først og fremst i tittelen, men også i mange av kapitteloverskriftene. Natten spiller både en konkret og en symbolsk rolle i romanen, og Barnes lar ofte disse rollene gli over i hverandre slik at stemingen blir uvirkelig og drømmeaktig. Her skal jeg kort peke på fire mulige betydninger av natten, som en forberedelse til nærlesningen av det sentrale kapittel fem; ”Watchman, what of the Night?”

Den *konkrete* natten er bakgrunnskulisse for mye av handlingen og samtalene som utspiller seg i *Nightwood*. Settingen er hovedsakelig Paris i 1920-årene med barer og caféer, og Barnes gir oss glimt av byens natteliv ved at Robin går fra sted til sted og drikker. Alkohol og beruselse er viktige innslag i natteverdenen i romanen, som tilfellet var i det virkelige Paris i 1920-årene. Barnes skildrer her et miljø hun kjente godt selv, ettersom hun var del av den amerikanske kunstnerkolonien som oppholdt seg på barene.<sup>1</sup> Men Barnes iverksetter også symbolske betydninger av ordet natt. Andrea Lynn Harris argumenterer for at Barnes bevisst kobler de symbolske assosiasjonene ved natt til det kvinnelige, og setter dem i opposisjon til de symbolske assosiasjonene til dag, som ofte konnoterer det mannlige i vestlig tankegang. Feminister som H  l  ne Cixous har påpekt at språket inneholder binære opposisjoner som natt/dag, sol/m  ne og så videre, der begrepet som assosieres med det kvinnelige blir sett som et negativt motstykke til det som assosieres med det mannlige. Andrea Lynn Harris mener at Barnes snur denne opposisjonen på hodet og favoriserer de kvinnelige assosiasjonene, slik at det mannlige blir den negative motparten i *Nightwood*: ”The night is also the valorized term of a series of terms synonymous with the feminine which are found in the oppositions night and day, irrational and rational,

---

<sup>1</sup>Skildret av, blant mange andre, Robert McAlmon i *Being Geniuses Together* (1938). Han beskriver Barnes som ”a very haughty lady, quick on the uptake, and with a wisecracking tongue that I was far too discreet to try and rival”. Det skriftlige f  r hun mindre kreditt for: ”in writing she appears to believe she must inject into her work metaphysics, mysticism, and her own strange version of ’literary’ quality” (s. 34). Amerikaneren McAlmon (1896-1965) var forfatter og eier av et lite forlag. Hans *Contact Editions* trykte opp og ga ut Barnes’ *Ladies Almanac* i 1928.

unconscious and conscious, improper and proper, anonymity and identity. Barnes has taken these classical binary oppositions governing Western thought and inverted the hierarchies, privileging the feminine term: the night, the irrational, the unconscious, the improper, the anonymous.” (Harris 1992, s.134).

Harris har et godt poeng med at Barnes snur begrepene på hodet og inverterer assosiasjonene som er knyttet til disse begrepene, men jeg kan ikke være enig i at Barnes med dette favoriserer det feminine. Noe av det mest karakteristiske med romanen er etter min mening en *motstand mot* å favorisere det ene eller det andre kjønn. *Nightwood* bryter kjønnsopposisjonene med å kontinuerlig velge en kjønnskategori som står i midten av eller utenfor det mannlige og det kvinnelige: *the third sex*. Det er dette kjønn som står mellom det mannlige og det kvinnelige som er romanens interesseområde. Doktor O’Connor spør: ”What is this love we have for the invert, boy or girl?” (s. 136). Legg merke til at han sier ”boy or girl”. I sitt retoriske spørsmål har han allerede gitt svaret, for kjærligheten for det tredje kjønn/the invert kommer nettopp av det ubestemmelige, det som ikke lar seg plassere i enten/eller kategorier. Det tredje kjønn er verken gutt eller jente, det er ”neither one and half the other”. Doktoren konkluderer: ”We love them for that reason” (s. 136). Det tredje kjønn rommer både det mannlige og det kvinnelige, det maskuline og det feminine, og beveger seg imellom dem uten å falle ned på en av sidene. Harris’ uttalelse her motsier dessuten det hun tidligere slo fast om kjønnskategoriene i *Nightwood*, nemlig at romanen ”conceives of gender positioning as an open-ended range of possibilities rather than a strict choice between masculine and feminine” (Harris, 1992, s.130). Dette gjelder også når natten knyttes til kjønnsidentiteter og kjønnsroller; det mannlige og det kvinnelige veves inn i og ut av hverandre som to flytende komponenter uten at en av dem blir favorisert.

Barnes knytter det kjønnstvedygdige til natten. Som en logisk følge av dette knyttes natten tett til Robins gåtefulle personlighet, for hun er en av

karakterene som rommer både det maskuline og det feminine i kraft av å være "a citizen of the night"/homofil. Noras desperate søken etter henne i gatene natterstid er like mye en søken etter å forstå hvem Robin er. Det er dette som driver henne til å oppsøke doktoren (også det om natten), for i bunnen av Noras spørsmål om hvordan hun skal forstå natten, ligger spørsmålet om hvordan hun skal forstå Robin. Nora er i utgangspunktet ikke assosiert med natten, men med dagen, og det er dette som gjør at hun gradvis erkjenner at "the night does something to a person's identity" (s. 81). Både Nora og leseren må først komme til en erkjennelse av hva natten innebærer før Robins karakter kan forstås.

Barnes' forhold til ordet "homofil" kan oppleves som litt problematisk, i alle fall for dagens lesere av *Nightwood*. Dette fordi hun konsekvent iverksetter litt andre betydninger av ordet enn det som gjøres i dag. For det første bruker hun ordet for å betegne noen som er ubestemmelig når det gjelder kjønn, og det er neppe det dagens lesere forstår med en homofil karakter. Det blir derfor litt misvisende å kalle *Nightwood* en lesbisk roman, selv om hovedkarakterene Nora og Robin er homofile. Robin er først og fremst ment som et uttrykk for spenningsfeltet mellom det maskuline og det feminine, og det er dette Barnes vil ha fram ved å la henne være homofil. For det andre skiller ikke Barnes mellom mannlige og kvinnelige homofile på ordplan, men lar mannlige betegnelser på homofile (for eksempel "sodomite" s. 93) betegne også kvinnelige homofile. I oppgaven vil jeg derfor holde meg innenfor *Nightwoods* begrepsunivers, og ikke skille mellom "homofil" og "lesbisk", men bruke ordet "homofil" om begge kjønn.

Natten har i tillegg til en konkret, en symbolsk, og karaktertilknyttet rolle også en mulig historisk betydning i *Nightwood*. Romanen ble skrevet i en samtid som var truet av krig og framveksten av nazisme og fascisme. Nazistenes ideologi truet i første rekke jødene, men andre grupper som homofile og handikappede ble også utsatt for forfølgelse. Nazismen er i sin mest ekstreme form en *renhetsideologi*, med absolutte krav til definerte

grenser rundt kjønn, rase, identitet og nasjonalitet. Bevisst eller ubevisst skrev Barnes en roman som står i opposisjon til denne renhetsideologien med å vektlegge det *urene*: raseblanding (mellom en jødisk mann og en utpreget arisk kvinne), tvetydige seksuelle identiteter, degenerering av det aristokratiske, homofile som møtes ved pissoarer, skiftende seksuelle allianser og Robins slektskap med det dyriske. Det er altså mulig å trekke en symbolsk parallell mellom natten i *Nightwood* og den ”natten” som var i ferd med å senke seg over Europa i 1936. Denne betydningen av natten vil ikke bli vektlagt i min analyse, men flere andre har interessert seg for *Nightwoods* forhold til ideologiene i sin samtid. For eksempel utforsker Jane Marcus dette elementet i sitt essay ”Laughing at Leviticus” i *Silence and power*.

### **”What of the night, the terrible night?” Nærlesning av kap 5**

”It goes without saying that the more literal the reader’s approach to *Nightwood*, the less accessible are its means of revelation.”

- Louis Kannerstine, *The Art of Djuna Barnes*, 1977, s. 90.

”Watchman, what of the Night”, det femte kapitlet i romanen, innleder det jeg kalte den ”statiske” delen av *Nightwood*. I dette kapitlet og i de to neste bremses den relativt kronologiske beretningen vi har fulgt i de fire første kapitlene, og romanen setter ned tempoet. I Watchman-kapitlet er det ingen annen handling enn dr. O’Connors enetale til Nora, og det oppstår en pause i teksten. På grunn av kapitlets sentrale midt-plassering i romanens komposisjon, kan det komme som en skuffelse eller virke som en utflatning

i teksten at det ikke ”skjer” noe mer. Er dette da et uviktig kapittel i romanens helhet? Eller, spurt på en annen måte, hva er det doktoren snakker om, som er så viktig at fortelleren lar ham få et helt kapittel til rådighet uten innblanding?

Et engelsk litterært leksikon oppsummerer kapittel fem i *Nightwood* slik: ”’Watchman, what of the Night?’ tells how the distraught Nora seeks solace from Dr.O’Connor, only to be treated to a long rhapsody on night, day and the nature of time.”<sup>1</sup> Vedkommede som har skrevet dette, virker nesten snurt over kapitlets eksistens og kaller det ganske overfladisk oppsummerende ”a long rhapsody”. Han eller hun synes å ha medfølelse overfor den deprimerte Nora som kommer for å få hjelp, ”only to be” avspist med en egoist av en doktor som prater om noe for henne så utsvevende som ”night, day, and the nature of time”.

Forfatteren av dette sammendraget har antakelig lest dette kapitlet helt bokstavlig, og irritert seg over doktorens høytflyvende enetale om emner som virker høyst irrelevante for den ulykkelige Nora. Shari Benstock karakteriserer i *Women of the Left Bank* Barnes’ skrivemåte som en kode: ”Style becomes code. Available to those who ”know”, unavailable to those who do not” (s. 245). Leksikonforfatteren tilhører kanskje den delen av *Nightwoods* publikum som ”ikke vet”. Uten å stille de rette spørsmålene til dette kapitlet, vil det fort bli ”a long rhapsody”. Bakom ordene lurer nattens symbolikk, og leser man bokstavlig, vil det gi liten mening. Natten i *Nightwood* knyttes konstant til homofili på den ene eller andre måten, og det er med dette utgangspunktet ”Watchman, what of the Night?” må leses. Doktorens tale er høyst relevant for Noras ulykkelige situasjon, og en nærmere lesning vil vise at O’Connors monolog ikke bare utgjør en pause i teksten. Tvert i mot kan kapitlet leses som en generell filosofering rundt det å være homofil, samt en drøfting av kvinners forhold til kvinner; spesielt Noras forhold til Robin.

Kapitlet åpner med at Nora kommer til doktorens rom om natten. Han ligger i sengen, utkledd som kvinne med nattkjole, blond parykk og sminke. Etter å ha summet seg etter dette synet, framfører hun sitt ærend: "Doctor, I have come to ask you to tell me everything about the night." (s. 79). Denne innledningsscenen parodierer forøvrig den klassiske freudianske behandlingssituasjon, kjent fra utallige vitsetegninger. Pasienten, en kvinne, oppsøker en mannlig behandler for å få hjelp med sin lidelse, gjerne av "hysterisk" art. Legens behandlingsmetode er å sitte ved siden av divanen der hun ligger, og stille korte spørsmål som pasienten skal assosiere fritt utfra. Meningen er å finne traumet i pasientens indre ved at hun selv skal røpe det i talestrømmen. I *Nightwood* er utgangspunktet identisk med vitsetegningen: en kvinne, Nora, (Dora?) oppsøker en doktor (Freud, i skikkelse av O'Connor) for å få hjelp. Med dette slutter likheten, og parodien tar over. Lege og pasient skifter rolle. Det er legen som ligger til sengs, attpåtil som kvinne. Nora overtar legens rolle ved at det er hun som blir sittende ved siden av, og drive O'Connor framover i assosieringen med korte spørsmål. Noras spørsmål er logiske og rasjonelle, mens doktoren til tider virker ravende gal.

Natten som Nora spør om, er naturligvis ikke den faktiske natten. Hun kommer til O'Connor fordi han har større kunnskap om natten enn hun. Det hun har opplevd med Robin, forvirrer henne, for Nora er i utgangspunktet ikke et "nattmenneske" som de andre. "Nora", sier Andrea Lynn Harris, "associated with the day, reason, clear-cut identity, and gender certainty, is drawn to Robin, associated with the night, sexuality, anonymity and gender ambiguity. Through her connection with Robin and the night, Nora herself begins to change, to question her belief in the day and all that it implies" (Harris, 1992, s. 137). Dette er riktig påpekt av Harris: når Nora spør om å få lære om natten, er det i overført betydning, og hun vil lære om den som har størst tilknytning til natten: Robin. I "Watchman, what of the Night" står ikke ordene "natt" og "dag" uthevet i apostrofer eller noe annet som kan signalisere at man må lese disse ordene i overført betydning. I

---

<sup>1</sup> *The Reader's Companion to the Twentieth century novel*, 1995, s. 194.



gjennomgangen som følger, vil jeg derfor legge meg på tekstens egen linje og unnlate å merke ordene natt og dag.

Dr. O'Connor reagerer med irritasjon over det som for han er et litt naivt spørsmål: "Have you ever thought of the night?", spør han henne "with a little irony" (s. 80). Har hun tatt for gitt at alle mennesker er støpt i den samme formen, har hun alltid trodd at mennesker som Robin ikke eksisterer? "I've thought of it, but thinking about something you know nothing about does not help" (s. 80), svarer Nora hjelpeløst.

Doktoren åpner sin mektige tale med å berette hvordan dag og natt er forskjellige, men likevel beslektet gjennom sin splittelse. "Well, I, Dr. Matthew-Mighty-grain-of-salt-Dante-O'Connor, will tell you how the day and night are related by their division" (s. 80). For å forklare Nora om natten, må han begynne med å forklare henne om dagen, og få henne til å oppgi troen på at de er så forskjellige. Dag og natt er den eldste dualiteten mennesket kjenner til - fra den kommer alle de andre binære begrepene menneskets tankegang er organisert etter: mørke og lys, ondt og godt. Dagen og lyset har alltid vært adskilt fra natten og mørket, eksemplifisert gjennom Bibelen: "Da sa Gud : Det bli lys! Og det blev lys. Og Gud så at lyset var godt, og Gud skilte lyset fra mørket. Og Gud kalte lyset dag, og mørket kalte han natt." (1. Mosebok, 1. 3-5) Men mørket og lyset er skapt fra den samme kilden, og blir som sidene på en mynt. Hva er sterkest av godt og ondt, dag og natt? Det doktor O'Connor vil ha Nora til å se, er at alle bærer muligheten for både godt og ondt i seg, og at det blir meningsløst å lage skarpe motsetninger mellom noe som er så knyttet til hverandre.

"The Bible lies one way, but the night-gown the other", sier O'Connor ( s. 80). Han trekker dermed et skille mellom kristendom og homofil seksualitet, som framstilles som to uforenlige krefter som trekker i hver sin retning. Bibelen tilhører dagen og lyset, mens "night-gown" henviser til nattens symbolikk. Nora er tidligere beskrevet som "an early Christian" (s. 51). Man kan anta at hun er kommet i konflikt med seg selv og sine kristne

verdisystemer gjennom kontakten med Robin. Likevel slipper denne erfaringen ikke taket i henne, for hun har blitt klar over at verden ikke er som hun tror. Hittil har hun levd om dagen som kan bli "thought upon and calculated" (s. 80), og trodd at det var den eneste form for liv som eksisterte. Ved å bli kjent med Robin blir hun også kjent med natten og det som ikke lar seg forutbestemme og kalkulere. Denne erfaringen både skremmer og fascinerer ved sin annerledeshet. For å vise Nora at dag og natt ikke er to uforenlige krefter, bruker O'Connor eksempler fra andre tider og andre land. "the night has been going on for a long time" (s. 82), forteller han. Til dette kan bare Nora svare "I've never known it before – I thought I did, but it was not knowing at all." (s. 82). Å vite om noe er ikke det samme som å erfare selv. Og det er Robin som gir Nora denne erfaringen, derfor ligger Robin i bunnen av Noras spørsmål om natten. Hun sier: "I never thought of the night as a life at all – I've never lived it – why did she?" (s. 82).

Dr. O'Connor svarer ikke direkte på spørsmålet fordi Nora fortsatt er opphengt i å skille mellom dagen og natten. Han angriper problemet med å sammenligne Noras nasjonalitet (amerikansk) med andre nasjonaliteter, som ikke er hemmet av den kristne puritanismen i samme grad. Som et eksempel forteller han om franskmennenes liberale holdning til homofili. "French nights are those which all nations seek the world over" (s. 82), sier han, og begrunner dette med at de ikke setter dag og natt opp mot hverandre som opposisjon, men aksepterer at begge deler hører sammen. Dr. O'Connor øser her av egen erfaring, for han har prøvd å være homofil andre steder og følt det uholdbart: "Ask Dr. Mighty O'Connor; the reason the doctor knows everything is because he's been everywhere at the wrong time and has now become anonymous" (s. 82). Frankrike fungerer som O'Connors fristed, med mulighet for anonymitet. Forskjellen på amerikanerinnen Nora og franskmenn er at franskmenn aksepterer natt og dag som en symbiose, mens Nora setter natt og dag opp i skarp kontrast til hverandre. "The French have made a detour of filthiness – Oh, the good dirt! Whereas you are of a clean race, of a too eagerly washing people, and this leave no road for you." (s. 84). Igjen og igjen prøver O'Connor å få Nora til å forstå at natten ikke må

fryktes og settes opp som kontrast til dagen. Franskmennene, som han tar som eksempel, bærer skitten/synden fra natten med seg, mens amerikanerne prøver å vaske den av seg, eller kompensere med å drikke bort minnene av den: "The American tries to approximate it with drink" (s. 90).

Gjennom hele talen merkes doktorens standhaftige motstand mot opposisjoner. Likevel har han for lenge siden innsett at en som har erfart natten, ikke kan bli det samme dag-mennesket igjen: "those who turn the day into the night, [...] can never again live the life of the day." (s. 94). Vanskeligheten består i hvorvidt man takler denne erfaringen eller ikke, fordi natten blir en skjebne man ikke kan fornekte. Doktoren sier: "'We go to our Houses by our nature – and our nature, no matter how it is, we all have to stand – as for me, so God has made me, my house is the pissing port.'" (s. 90). Gud har skapt O'Connor som homofil, men det er ikke kirken/Bibelen/dagen han søker til, men natten og de offentlige toalettene/pissoarene, som er åstedet der de homofile søker sammen i *Nightwood*. Nora blir skremt ved disse utsiktene: "'How do you stand it, then?' she demanded. 'How do you live at all if this wisdom of yours is not only the truth, but also the price?'" (s. 90). Prisen for å skille natt og dag er et ulykkelig liv, fordi disse hører sammen i en uadskillelig dualitet. Doktorens stadige poeng er at man ikke kan velge et liv enten på dag- eller på nattsiden. Nora kan ikke holde fast på Robin samtidig som hun insisterer på å være et dagmenneske. Likedan kan hun ikke lenger fornekte erfaringen av natten, og fortsette livet som om ingenting har hendt. Forneker man det ene eller det andre, blir prisen et ulykkelig liv.

Etter hvert snur monologen fra den symbolske natten til konkrete netter i tekstens virkelighet, uten at det gjøres et skille mellom dem. Det skjer en sammenføring mellom det de faktisk har snakket om, Noras erfaring av natten, og konkretiseringen av dette; forholdet til Robin. Noras møte med doktoren finner sted etter at Robin har reist av gårde med Jenny, og resten av samtalen forløper som en analepse der årsaken til bruddet nøstes opp. Dr. O'Connor var tilstede da Robin og Jenny møttes en aften i operaen, det var

faktisk han som introduserte dem for hverandre. Nora vil høre om dette møtet, "a night in the branchy pit of fall" (s. 97), som ble begynnelsen på slutten for henne og Robin. Jenny drar Robin og O'Connor med seg hjem etter at operaen er ferdig. Etter en stund kjører de tur i skogen, der Jenny angriper Robin i vognen og klører henne til blods fordi Robin er mer opptatt av en engelsk jente og en liten pike som er med på turen. Doktoren avslutter denne historien med å rapportere hvilken tanke som slo ned i ham i vognen under tumultene. Det han tenkte, blir stående som en spådom om Nora og Robin som går i oppfyllelse i romanens sluttsider: "though those two are buried at opposite ends of the earth, one dog will find them both". (s. 106).

Monologen i dette kapitlet fungerer på to plan : for de som forstår symbolikken bakom begrepet natt, og for de som ikke gjør det. For de som ikke forstår denne koden, blir lesingen av dette kapitlet som å overvære enrunde med fri assosiering fra doktorens side, slik leksikonforfatteren oppfattet det. Det hele kan stå i fare for å bli en smule trettende inntil O'Connor blir mer konkret mot slutten og forteller historien fra operakvelden. Poenget med å nærlese Watchman-kapitlet er å tilbakevise at det er en meningsløs rapsodi som ikke passer inn i romanens helhet, men å få fram at det er en sentral undersøkelse rundt temaet homofili. Det er svært elegant og poetisk gjort, og etter min mening forbausende ofte oversett. Ordene skjuler sitt egentlige tema, samtidig som de samme ordene framhever det. Barnes spiller med nattens dobbeltbetydning gjennom hele *Nightwood*, men aldri så intenst som i "Watchman, what of the Night?" Det elegante er at leseren selv må avgjøre hvilken mening som skal tillegges ordene, for som O'Connor sier: "I have a narrative, but you will be put to it to find it" (s. 97).

### **Sirkus og karneval.**

"As they went up the darkened street Felix felt himself turning scarlet. 'Is he really a Count?' he asked. 'Herr Gott!' said the Duchess. 'Am I what I say? Are you? Is the doctor?' She put her hand on his knee. 'Yes or no?' " (s. 25)

Før jeg fortsetter med hovedkarakterene, har jeg lyst til å kaste et lite blikk mot de mindre sentrale karakterene i romanen. Jeg er spesielt interessert i sirkusmiljøet som beskrives i åpningskapitlet ”Bow Down”, og i to enkelthistorier som blir fortalt av dr. O’Connor. Det er i denne innledende delen av boka vi finner den beske, eller kanskje rettere sagt groteske humoren Barnes var berømt for, og det synes å være en helt annen tone i dette første kapitlet enn i resten av boka. Kanskje ”Bow Down” er Djuna Barnes karnevaleske eksperiment, der latteren og det gjøgleraktige dominerer på bekostning av den mer tungsindige og filosofiske tonen i resten av *Nightwood*? Mikhail Bakhtin framsatte teorien om at elementer av karneval i litteraturen fungerer subversivt, det vil si at hierarkier brytes opp og snus på hodet, autoriteter depllasseres og alternative autoriteter settes inn i stedet.<sup>1</sup> Det kan være interessant å se om noen av disse elementene er i aksjon i ”Bow Down”, samtidig som det holdes et øye med kjønnsstatistikken, som stadig er det overordnede fokuset for oppgaven.

Av de mer perifere karakterene i *Nightwood* er det ingen som er hva de gir seg ut for å være. I åpningskapitlet finner vi Felix på tur til selskap med noen sirkusartister i Berlin. Innenfor denne sfæren lekes det med kjønnsidentiteter og vanlige identiteter, det florerer av fantastiske navn og titler, samt oppdiktete livshistorier. Instinktivt trekkes Felix mot dette miljøet, for en stakkert stund å være en del av ”their splendid and reeking falsification” (s. 11). Likheten mellom Felix og sirkusvennene hans er at de alle lever livet som en maskerade, men der slutter også det de har felles. Felix driver et ubevisst skuespill, fordi han er ikke klar over sin falske identitet. I motsetning til ham leker prinsesse Nadja, baron von Tink, *principessa* Stasera y Stasero, kong Buffo og Duchess Broadback *bevisst* med illusjoner, navn, kjønn og identiteter. Disse personene ”took titles merely to dazzle boys about town” (s. 11), til forskjell fra Felix som ”clung to his title to dazzle his own estrangement” (s. 11).

---

<sup>1</sup>Bakhtin introduserer begrepet om det karnevaleske i litteraturen i ”From the Prehistory of Novelistic Discourse”, som finnes i *The Dialogic Imagination*, 1981.

Allerede her kan man ane karnevaleskens elementer. Sirkusartistene tilhører en kulturell sfære som regnes som et vulgært motstykke til høykulturen, men ikke desto mindre er det de som dominerer scenen i *Nightwood*. Hierarkiet er snudd på hodet; det er lavkulturen og det folkelige som presenteres, ikke det høykulturelle og elitistiske. Det forfinede og høykulturelle spottes i tillegg ved at sirkusartistene vrenger og vulgariserer elitens titler og navn, og tilpasser dem til eget bruk. Felix omfattes også av karnevaleskens deplasserende bevegelse, for han er fra hierarkiets marginale utkant – han er jøden. Dersom vi følger en nazistisk tankegang, er det arisk-kristne menneske på toppen av rasehierarkiet, og jøden nederst. I *Nightwood* er dette hierarkiet effektivt snudd opp-ned. Felix er en av hovedpersonene, mens det arisk-kristne menneske *ikke finnes* i teksten i det hele tatt. Den eneste arieren som opptrer i teksten er Hedvig Volkbein, men hun utskrives allerede på første side. I dette lyset blir hennes død ironisk – for romanens eneste arier overlever ikke fødselen av en jøde. For øvrig snus hierarkiet her også, ved å la en kvinne representere den utpregede mannlige arisk-kristne kulturen.

I sirkusmiljøet som Felix beveger seg i, hersker karnevalets normer. Virkeligheten oppfattes som kjedelig, og karakterene streber etter det kunstferdige og uekte for å overvinne/motvirke det grå og hverdagslige. Det gjelder å komme lengst mulig unna det middelmådige på alle områder, også når det gjelder kjønn. Den fremste eksponenten for denne livsholdningen i sirkusmiljøet, er Felix' venninne Frau Mann, eller Duchess Broadback som hun også er kjent som. Hun er en androgyn (Frau+Mann) trapesartist og kjønnsløs som en dukke: "she was unsexed as a doll" (s. 13). Karakterer som befinner seg i spenningsfeltet mellom mann og kvinne blir konsekvent tildelt mest interesse i *Nightwood*; så også med Frau Mann. Det er mange konkrete beskrivelser av Frau Manns anatomi, og hele kroppen hennes blir gjenstand for intens oppmerksomhet fra fortellerens side. Beina hennes rapporteres å ha "special tension", i håndleddene er fortsatt "something of the bar"[trapesen] og i ganglaget aner man "the tan bark"[sagmuggen].

Kroppen hennes er på en og samme tid ”slim and compact”, og huden hennes ligner kostymet hun bruker. Punktet i lysken, der hun tar trapesen, ”was as solid, specialized and as polished as oak” (s. 12-13). Likevel, selv etter denne utførlige dvelingen ved Frau Manns anatomi, er det ikke mulig å fastslå noen kjønnskarakteristikk som bestemmer om det er mann eller kvinne fortelleren ser på. Hun framstår fortsatt like kjønnsløs som før, som et intetkjønn det er umulig å finne ut av. Hun forener det kvinnelige og det mannlige på en slik kunstferdig måte at de to delene perfekt balanserer hverandre. Resultatet er at verken det mannlige eller det kvinnelige får overtaket i hennes kjønnsidentitet, hun er så androgyn at hennes samlede kjønnsidentitet løper ut i *kjønnsnøytralitet*. På en måte er dette også et slags karnevalistisk innslag. Det marginale dominerer plassen, i Frau Manns tilfelle forskyves det hierarkiske i en slik grad at hierarkiet er fullstendig oppløst. Det sjongleres ikke med plasseringene til mann eller kvinne på rangstigen; det vi blir presentert for gjennom Frau Mann er ikke et kjønns hierarki, men et *kjønnsanarki*: det er rett og slett umulig å plassere henne noe sted.

Etter dette blikket på sirkusmiljøet, vil jeg nå rette oppmerksomheten mot to enkelthistorier dr. O’Connor forteller. Den første historien blir fortalt i selskapet til grev Onatorio Altamonte, med alle gjestene som tilhørere. Den handler om Nikka, ”the nigger who used to fight the bear in the *Cirque de Paris*” (s. 16). Nikka opptrer naken, ”except an ill-concealed loin-cloth all abulge as if with a deep-sea catch” (s. 16), og han er tatovert over hele kroppen ”with all the *ameublement* of depravity” (s. 16).

Rent umiddelbart kan det se ut som om *Nightwood* skriver seg inn i kolonilitteraturens måte å betrakte ”Den Andre” på. Nikka er villmannen, den innfødte som gjør kunster i sirkusringen til forlystelse for et hvitt, europeisk publikum. Navnet hans, Nikka, speiler en (dårlig) uttale av det nedsettende ordet *nigger*. Men den utførlige og detaljerte beskrivelsen som O’Connor gir av den tatoverte kroppen hans, avslører flere myter om ”the savage” som et laverestående, men fascinerende studieobjekt. Nikka framstilles som en

seksuelt attraktiv mann, og eksponerer den hvite kvinnens fantasier om og fascinasjon av negerens seksuelle ”urkraft”. I dette tilfellet skjer det nok en omrokking, for den hvite kvinnen som halvt redd, halvt fascinert betrakter Nikka, er en homofil mann. O’Connor forteller at på Nikkas ene kne er ordet ”I” tatovert, og på det andre kneet ordet ”can” – ”put those together!” (s. 16) sier doktoren begeistret, men dekonstruerer straks myten om negerens seksuelle urkraft: ”he could’t have done a thing (and I know what I am talking about in spite of all that has been said about the black boys)” (s. 16). I stedet gir O’Connor Nikka en stemme, og frigjør ham fra rollen som den seksuelt attraktive villmannen. På spørsmål fra O’Connor om hvorfor han har alle tatoveringene, svarer Nikka filosofisk at han ”loved beauty and would have it about him” (s. 17). Ved å gi ordet til Nikka, løftes han fra å være et objekt andre ser på til å bli et subjekt som snakker for seg selv. Han kan avbryte betrakternes innskriving av sine fantasier på kroppen hans og gjøre fantasiene til sine egne: han har tatovert kroppen for sin egen skyld fordi han liker skjønnhet og vil bære det med seg. Historien om Nikka er et karnevalesk innslag i ”Bow Down”, for ikke bare fortelles det om en person fra en marginal gruppe – negeren - men denne personen løftes opp til en annen posisjon enn det stumme objektet som blir betraktet av andre. I tillegg opptreer han i sirkusringen, og representerer i likhet med de andre sirkusartistene lavkulturen, som i *Nightwood* er det normative på bekostning av høykulturen.

Den andre historien O’Connor beretter, fortelles på en ølstue etter at han selv, Felix og Frau Mann har forlatt selskapet. Den handler om Mademoiselle Basquette, ”who was damned from the waist down, a girl without legs, built like a medieval abuse. She used to wheel herself through the Pyrenees on a board” (s. 26). Mademoiselle Basquette kunne hørt til på et gammeldags sirkus, der vanskapninger ble stilt til skue for et nysgjerrig og grøssende publikum. Hennes utgangspunkt er identisk med Nikkas’, hun blir betraktet av andre som ser på hennes kunster med rullebrettet. Men som i tilfellet med Nikka, gjøres hun fri fra rollen som det stumme objekt som blir betraktet av andre. Hun får sin egen stemme, og avslører en humor som



står godt til hennes groteske framtoning. "I wanted to give her a present", forteller O'Connor, "for what was missing, and she said, 'Pearls – they go so well with eveything!' Imagine, and the other half part of her still in God's bag of tricks! Don't tell me that what was missing had not thought her the value of what was present" (s. 26). En dag blir hun bortført av en sjømann som har forelsket seg i henne. "So he snatched her up, board and all, and took her away and had his will" (s. 26). Når han setter henne fri igjen, er det langt unna nærmeste by, "so she had to roll herself back again, weeping something fearful to see, because one is accustomed to see tears falling down to the feet" (s. 27).

Mademoiselle Basquette minner om gallionsfiguren, utskjært i tre, som var festet til kjølen på båtene i gammel tid. Denne assosiasjonen forsterkes ved at det er en sjømann som forelsker seg i henne. Men Mademoiselle Basquette er ikke av tre, hun er tvert i mot levende og selvstendig, hun er mobil og ved hjelp av egne krefter frakter hun seg selv dit hun vil. Hun mangler halve kroppen, den andre halvdel er i "God's bag of tricks", men ikke desto mindre er hun et attraktivt seksuelt objekt for sjømannen. Det karnevaleske elementet snur opp-ned på fordommer om hva som er attraktivt, og framstiller en handikappet kvinne som like attraktiv som en annen kvinne. Historien er usentimental og bruker latteren som våpen til å snu medlidenheten sterkt funksjonshemmede ofte blir til del. Når hun returnerer gråtende er det "fearful to see", ikke fordi doktoren synes så synd i henne, men fordi "one is accustomed to see tears falling down to the feet" (s. 27). Mademoiselle Basquette har ikke føtter, så tårene treffer rullebrettet isteden, og dette er det doktoren reagerer på – ikke hennes skjebne.

I "Bow Down" befolkes arenaen av jøder, negre, homofile og sirkusartister som gjøres til alternative autoriteter, men inverteringen av kjønn, rase og makt er et gjennomgående trekk med hele romanen. Det marginale settes

hele tiden i sentrum, og enkelte kritikere har argumentert for at hele *Nightwood* derfor kan leses som en roman med karnevaleske innslag.<sup>2</sup> Dette temaet med invertering på alle plan omkranser og bygger opp om romanens hovedarena for invertering, det som dreier seg om kjønn. Det er derfor naturlig at vi nå går tilbake til den karakteren som er *Nightwoods* hoved”invert”, Robin Vote.

### **Robin Vote**

”To speak of Robin is to refer at once to the structure, the theme, the meaning, and the poetry of *Nightwood*; for the novel’s design and its purpose is incorporated in her”  
- James Scott, *Djuna Barnes*, 1976, s. 109.

Robin er den karakteren som utsettes for mest granskning og fortolkning fra de andre karakterene i *Nightwood*. Hennes gåtefulle personlighet består av en mengde paradokser: hun er menneske og dyr, voksen og barn, gutt og jente. Et av de framtrepende paradoksene ved Robin er hennes forhold til glemsel og minne. For de andre karakterene er hun en bærer av fortiden, en kollektiv hukommelse. I det følgende vil jeg ta for meg dette paradokset, for det har vanligvis ikke blitt vektlagt så mye i andres diskusjoner av hennes personlighet. Jeg ønsker ikke å føre oppmerksomheten bort fra hennes kjønnsinvertering, som ofte påpekes som det viktigste aspektet med henne. Dette aspektet vil jeg i stedet la dr. O’Connor drøfte, fordi det er han som er ”teoretikeren” som utarbeider teorier om Robin. Hans analyser om ”the third sex” etterfølger dette introduserende kapitlet om Robin Vote. Det eneste jeg vil prøve å gjøre her, er å undersøke hennes funksjon som bærer av en kollektiv hukommelse i romanen, fordi dette kaster lys over hennes øvrige handlingsmønster og hvorfor hun representerer en slik tiltrekningskraft for de andre karakterene i romanen.

---

<sup>2</sup> Igjen vil jeg henvise til Jane Marcus’ essay ”Laughing at Leviticus” i *Silence and power*.

Allerede da Robin introduseres i ”La Somnabule”, er hennes forhold til hukommelse og glemsel noe av det første fortelleren griper tak i: ”Such a woman is the infected carrier of the past: before her the structure of our head and jaws ache – we feel that we could eat her, she who is eaten death returning, for only then do we put our face close to the blood on the lips of our forefathers.” (s. 37).

Fortelleren knytter fortiden som Robin bærer i seg til det primitive, nesten kannibalistiske: ”we feel that we could eat her,” for å komme nært ”the blood on the lips of our forefathers”. Vi-formen som brukes skaper en allmenngyldighet; det er ikke bare karakterene i boka som føler det sånn i nærheten av Robin. Fortelleren inkluderer både seg selv og leseren med å bruke ”we” og ”our”.

Denne impulsen til å fortære Robin er en ubevisst og undefinerbar impuls. ”Vi” kan ikke sette fingeren på hva det er med Robin som frambringer denne følelsen, men kjevene begynner å verke som en primitiv reaksjon på det å være i nærheten av henne. Flere steder i teksten prøver de andre karakterene å sette ord på denne følelsen av at Robin bærer med seg noe fra fortiden, men ingen klarer å konkretisere hva denne fornemmelsen innebærer. Felix kaller det noe ”undefinable”: ”The Baronin had an undefineable disorder, a sort of ’odour of memory’, like a person who has come from some place that we have forgotten and would give our life to recall” (s. 118). Robin minner dem om noe de gjerne *vil*, men ikke *kan* huske. Og dette *noe* vises i vage vendinger som viser usikkerheten og søkingen etter ord som kan uttrykke det. Særegenheten Robin har, er ikke mulig å plassere. Hun har en slags stemning rundt seg som Felix ikke finner ord for, han kaller det ”erindringsduft.” (”odour of memory”). Bildet av en duft/parfyme uttrykker flyktigheten og det uhåndgripelige i følelsen Robin framkaller hos dem. Senere bruker han spindelvev som metafor for å beskrive det samme: ”the past were a web around her”, forteller han til O’Connor, ”as there is a web of time about a very old building” (s. 119).

I disse eksemplene framstår Robin nærmest som en arketype, en ubevisst påminnelse fra en fjern fortid som er så langt borte at de ikke kan huske hva hun minner dem om. Det paradoksale er at samtidig som Robin vekker slike minner i de andre, virker hun å være helt uten hukommelse selv. Hun husker ikke andre, men vil at andre skal huske henne. Doktor O'Connor forteller Felix hva hun skriver i brev fra Amerika: "'Remember me'. Probably because she has difficulty in remembering herself" (s. 121). Nora gjentar flere steder at Robin har glemt henne. "I can only find her again in my sleep or in her death; in both she has forgotten me" (s. 129). Da forholdet deres ugjenkallelig er over, oppsummerer hun det på denne måten: "I have been loved", she said, "by something strange, and it has forgotten me" (s. 156).

Robins manglende hukommelse må ikke leses bokstavlig. Hun husker nok basale ting som seg selv og de andres navn og hvor hun er. Det faktum at hun ikke kan huske, må settes i symbolsk sammenheng med de andre trekkene som utgjør hennes personlighet: det bevisstløse og det dyriske. Hun reflekterer ikke over sine handlinger, det vil si, hun hefter seg ikke ved hva som er moralsk rett og galt. Det gjør at handlingsmåten hennes virker styrt av noe instinktmessig. Robin husker, men hun husker ikke *emosjoner*. Hun er knyttet til følelser på samme måte som dyr er det, hun lever ut følelsene i øyeblikket, men bevarer dem ikke i hukommelsen. Det er derfor hun blir i stand til å innlate seg med stadig nye elskere, for så å forlate dem når noe nytt dukker opp. "Robin can go anywhere, do anything," sier Nora, "because she forgets, and I nowhere because I remember" (s. 152). I forhold til andre mennesker er Robin bokstavlig talt bevisstløs, for hun mangler evnen til å forstå konsekvensene hennes handlinger får for andre. Når Nora prøver å holde på henne, reagerer Robin med å stikke av. Robin evner ikke å inkorporere Noras (eller andres) moralske koder, det blir rett og slett naturstridig for henne å lagre emosjoner i hukommelsen. Det er dette Nora mener når hun sier "even her memory wearied her" (s. 135). I Robins hukommelse er det ikke plass til varige følelser, og hun reagerer (instinktmessig) med å forlate ubehaget når noen prøver å innprente henne sine egne emosjoner.

Til tross for at ingen kan regne med varig kjærlighet fra Robins side, virker hun likevel som en magnet på alle hun møter. Forklaringen på dette ligger trolig i at hun er en bærer av fortiden. Det er ikke Robin i seg selv, som person, de andre lengter mot, men den *tilstanden* hun representerer: noe opprinnelig, noe før sivilisasjonen. Hun representerer rent og uforfalsket liv, en forbindelse tilbake til fortiden og forfedrene. Doktor O'Connor og Felix er svært nær nøkkelen til Robins person i den følgende samtalen, der doktoren setter opp møtet med det primitive og bestialske som et premiss for at et menneske kan huske:

"The almost fossilized state of our recollection is attested to by our murderers and those who read every detail of crime with a passionate and hot interest," the doctor continued. "It is only by such extreme measures that the average man can remember something long ago; truly, not that he remembers, but that crime itself is the door to an accumulation, a way to lay hands on the shudder of a past that is still vibrating"

The Baron was silent for a moment. Then he said: "Yes, something of this rigour was in the Baronin, in its first faint degree; it was in her walk, in the way she wore her clothes, in her silence, as if speech were heavy and unclarified." (s. 118-119).

I følge O'Connor er menneskets kollektive hukommelse i en forstenet tilstand, men i møtet med så ekstrem handling som drap, er det noe som rører seg i minnet. Drapet blir en dør inn til et magasin av minner, en måte å komme i kontakt med gyset fra en fortid som stadig er dirrende, doserer han. I akkurat dette ligger forklaringen på Robins tiltrekningskraft. Hun er fortiden som stadig dirrer, uberørt av tiden. Doktorens henvisning til drap er en presis parallell til fortellerens innledende beskrivelse av Robin: "before her the structure of our head and jaws ache – we feel that we could eat her." Robin er bindeleddet til "the blood on the lips of our forefathers" (s. 37).

Mennesker trekkes mot Robin, fordi det primitive i henne representerer "such extreme measures", noe som åpner døren inn til magasinet av minner. Felix sammenligner Robin ganske treffende med "a very old building" (s. 119), for i henne oppbevares fortidens minner, og i henne er døren inn til "the shudder of a past that is still vibrating" (s. 119). Dette er spesielt viktig for Felix, som har som livsprosjekt å videreføre den store fortiden. Han innser at det var derfor han valgte Robin til medhjelper: "It perhaps accounts for my attraction to her" (s. 119). De andre føler imidlertid tiltrekningen mot Robin like sterkt som Felix. Nora har også forstått at Robin bærer fortiden: "In her, past-time records, and past time is relative to us all." (s. 157). Robins rolle som bærer av fortiden og minnet gjør at hennes kraft blir mer forståelig. Det kaster også mer lys over hennes handlingsmønster, for om hun er et magasin av minner for de andre, mangler hun en egen emosjonell minnebank selv.

### **Dr. Matthew O'Connor .**

"Look here," said the doctor. "Do you know what has made me the greatest liar this side of the moon, telling my stories to people like you, to take the mortal agony out of their guts, and to stop them from rolling about, and drawing up their feet, and screaming, with their eyes staring over their knuckles with misery they are trying to keep off, saying, 'Say something, Doctor, for the love of God!' And me talking away like mad. Well, that, and nothing else, has made me the liar I am."  
- O'Connor til Nora, s. 135.

Etter å ha kastet et blikk på Robin Votes forhold til glemsel og hukommelse, vil jeg nå snu meg til dr. O'Connor, som kaster sitt blikk på det meste i romanen – men spesielt på Robins kjønnsinvertering. Robin er en sentral del av *Nightwoods* historie, men hun er også en sentral del av O'Connors historier, slik at jeg overlater til han å drøfte hennes viktigste trekk: kjønnsinverteringen. Dette er naturlig, i og med at det er han som bruker flest ord på dette emnet, for O'Connor er hovedtaleren i *Nightwood*. Han utradrerer tidvis fortellerstemmen fullstendig med sine monologer.

Talegavene er hans fremste karaktertrekk, sammen med hans kjønnstvetydighet. Han kobler disse to trekkene sammen ved at han opptrer både som en retoriker og teoretiker, som har kunnskap om det tredje kjønn, Robin, om natten, og om menneskenaturen. I dette kapitlet vil jeg se på hvor han får sin autoritet som hovedtaler fra, og hvorvidt denne autoriteten er til å stole på. Jeg vil også forsøke å vise hvordan det tematiske avspeiles direkte i det tekstlige i en av O'Connors utsagn som dreier seg om "the third sex".

O'Connor opptrer i mange skikkelser i *Nightwood*: som forteller, lytter og skriftefar, svirebror, nattmenneske, lege og kommentator. Alt i alt gjør dette han til en svært sentral karakter i romanen. Mye har blitt skrevet om den plassen han inntar i teksten, og de mange funksjonene han fyller. T. S. Eliot syntes åpningen av romanen var "rather slow and dragging, until the appearance of the doctor" (*Nightwood*, s. xii). Ved første gangs gjennomlesning var Eliot "under the impression that it was the doctor alone who gave the book its vitality" (s. xii). Etter at han hadde lest *Nightwood* flere ganger og oppdaget kvaliteter også med de andre karakterene, ble likevel "the figure of the doctor [...] by no means diminished" (s. xiii). Louis Kannenstine legger mest vekt på doktoren i sin analyse av *Nightwood*, fordi "there is no doubt of the importance Miss Barnes intends his role to assume in the total novel" (Kannenstine, 1977, s. 110). Han trekker en parallell mellom O'Connor og Tiresias i Eliots *The Waste Land*, noe også Joseph Frank har gjort.<sup>1</sup> Det er riktig at O'Connor i *Nightwood*, som Tiresias i *The Waste Land*, opptrer som en gammel vismann med råd og trøst til villfarne sjeler. De deler også evnen til å forutse "the scene" (*The Waste Land*), noe som kommer til uttrykk når O'Connor spør Guidos skjebne: "the last child born to aristocracy is sometimes an idiot," (*Nightwood*, s. 40). Både Tiresias og O'Connor har sine opplevelser i

---

<sup>1</sup>Like the man-woman Tiresias, symbol of universal experience, the doctor has homosexual inclinations; like Tiresias he has 'fore-suffered all' by apparently being immortal (he claims to have a 'prehistoric memory', and is always talking as if he had existed in other historical periods). Like Tiresias again, who 'walked among the lowest of the dead', the doctor is father confessor to the creatures of the night world who inhabit the novel as well as being an

underverdenen, "among the lowest of the dead"(WL), som gjenkaller hverandre. Tireisias "sat by Thebes below the wall"(WL), og O'Connor "went off under London Brigade" (N., s. 130) der de eldste prostituerte er, "letting you do it, silent and indifferent as the dead," (N.,131). I tillegg deler de kjønnevetydigheten som gjør dem i stand til å ha et dobbelt perspektiv på tilværelsen, "throbbing between two lives" som det står i *The Waste Land*.

O'Connor framstår altså som en betydelig autoritet, både for lesere av *Nightwood*, men også i *Nightwood*. Den tekstimmanente autoriteten får han på tre måter. For det første er det hans kjønnevetydighet som fører til at både Felix, Nora og Jenny kommer med til han med sine spørsmål og sjelekvaler. Det er naturlig for dem å oppsøke O'Connor, fordi han, som Robin, er et "nattmenneske" – en homofil. På bakgrunn av sine egne erfaringer er han derfor den mest opplagte autoriteten på området. For det andre gir teksten selv ham stor autoritet ved at fortelleren trekker seg tilbake når doktoren tar ordet, slik at han får styre deler av romanen uten innblanding. For det tredje får han autoritet ut fra en yrkesmessig posisjon, i kraft av å være en doktor som søker å stille "diagnosen" på "the invert" (Robin).

Før vi går videre til det han snakker om i kraft av sin autoritet, vil jeg gjerne undersøke grunnlaget for denne autoriteten litt nærmere. Jeg synes det er grunn til å stille noen spørsmålstegn med O'Connors plass i teksten, nettopp fordi han, og det han sier, betraktes som svært sentrale elementer i romanen. Jeg er enig i at han har en sentral rolle i *Nightwood*, og sammenligningen med Tireisias er det heller ingenting å si på. Likevel trenger man ikke å skrape lenge i overflaten på autoriteten hans før påliteligheten av den undergraves og trekkes i tvil. Som nevnt griper ikke fortelleren inn og avbryter O'Connors utlegninger, men trekker seg tilbake. Dette trenger ikke å bety at fortelleren har slik respekt for ham at han får styre alt selv. En annen mulighet er at fortelleren åpent stiller han til skue, slik at det han selv

---

inhabitant of that world himself. And in his role of commentator, the doctor 'perceived the scene, and foretold the rest' " Frank, *Spatial Form in Modern Literature*, s. 46.



sier og gjør, fungerer undergravende eller oppbyggende for hans egen karakter. Fortelleren kommer ikke til unnsetning og fortolker O'Connors karakter for oss, isteden virker det som han selv overlates ansvaret med å finne ut av sin egen rolle. Denne rollen som autoritet har O'Connor et ambivalent forhold til: på den ene siden påberoper han seg retten til å analysere og fortolke naturen til "the third sex", på den annen side undergraver han sin egen troverdighet ofte og kaller seg "the greatest liar on this side of the moon". (s. 135). Eksemplene er flertallige på doktorens ambivalens overfor sin egen rolle; han kan både konstruere og dekonstruere sin egen autoritet og pålitelighet i samme åndedrag. Ett sted i teksten kaller han seg selv "Dr. Matthew-Mighty-grain-of-salt-Dante-O'Connor"(80), noe som viser at hans tale er mektig – men at den samtidig bør tas med en klype salt.

Doktorens andre kilde til autoritet – hans yrkesmessige legebakgrunn – undergraves med at han er en ulisensiert kvakksalver. Likevel er det han som analyserer og diagnostiserer "the third sex", Robin, for både Nora, Felix og Jenny. Andrea Lynn Harris hevder i sin avhandling at doktoren er en parodi på alle menn i maktposisjoner som har ment noe om kvinner opp gjennom historien; både religiøse skriftefedre, psykologer og sexologer, og at O'Connors autoritet må undersøkes på dette grunnlaget. Hun mener at Barnes' vekt på hans rolle i romanen er ironisk ment, slik at autoriteten hans skal avsløre seg selv for det den er, nemlig bløff: "By questioning Matthew's apparent discursive authority, we are merely following Barnes' lead, for she has made him a mockery of the authoritative male theorist: he is a frustrated transvestite, a loveless homosexual, and a quack doctor who envies women bitterly for he is not and cannot be one", mener Harris (1992, s. 160).

Jeg er enig med Harris' karakteristikk av O'Connors mindre flatterende sider, men jeg tror hun er litt for tung på den feministiske labben her. Det som kjennetegner Matthew O'Connor er mer mangefasettert enn som så; han er ikke bare en parodiert figur og en karikatur av Freud og andre

mannlige teoretikere. O'Connor er en karakter som har dyp medfølelse med sine venner, og han prøver å hjelpe dem, ikke ved å hevde seg selv på noens bekostning, men heller ved å utlevere seg selv for å vise fram sin egen ulykke. Han prøver, for å si det enkelt, å gjøre så godt han kan. Hans begrensninger i rollen som autoritet vises og utleveres (han utleverer dem ofte selv), og han er ikke, som Harris synes å mene, bare en parodisk figur på sin høye hest som Barnes inviterer leseren til å rive ned. Det faktum at han skrives ut av teksten i det nestsiste kapitlet har mindre å gjøre med at han avsløres som en bløffmaker, enn at han opplever en dyp psykisk slitasje på seg selv. Han trøster de andre og utleverer seg selv, men får ingenting igjen for det. Hans fremste våpen, språket, strekker ikke til for å beskrive "the third sex" og dermed kan han heller ikke konstituere noen språklig basis for sin egen eksistens. Dette gjør, som vi etter hvert skal se, at han går til grunne i romanen – en utgang som er dypt tragisk på grunn av den kompromissløse ærligheten han oppviser.

Men før vi kommer så langt, skal vi kaste et blikk på en av O'Connors modeller for homofili. Hans yndligsemne er det som angår det tredje kjønn, konkretisert gjennom Robin. Det er henne han baserer sine teorier om kjønn på, initiert av Noras spørsmål og fortellinger om henne. Som Andrea Lynn Harris nevner, får doktoren en rolle som ligger nært opp til psykoanalytikerens, fordi han *fortolker* Robins person for Nora (og leseren). Han er den eneste i romanen som kan gjøre det, fordi han selv er kjønnstvetydig. Han gjenstår også som den siste muligheten i romanen til å finne ut av hennes identitet, fordi ingen av de andre har greid det. Robin står som et tomt rom i teksten, som alle karakterene prøver å fylle med sin egen identitet. Felix gjør henne til *baronin* og mor, to roller hun forlater ganske umiddelbart. Noras forsøk på å holde henne fast innenfor de rammene hun setter opp for forholdet mislykkes også, og Jenny, som selv mangler en egen identitet, klarer i alle fall ikke å holde på Robin. På en paradoksal måte gjør denne identitetsjongleringen Robin og O'Connor ganske lik hverandre. O'Connor opptrer med sine mange roller som skriftefar, lege, teoretiker og

svirebror og Robin med tilsvarende mange – bare at hennes identiteter egentlig tilhører de andre karakterene, som de har prøvd å pålegge henne.

Som en respons på Noras spørsmål ”hvem er Robin?”, griper O’Connor til eksempler og metaforer for å forklare naturen til ”the third sex”, slik at Nora gjennom generell kunnskap om den homofile kan forstå sin egen ”invert”. I avsnittet som følger, kommer O’Connor med en analysemodell han setter opp for å forklare Noras kjærlighet til Robin, der han tar utgangspunkt i eventyrskikkelser fra barndommen. Dette avsnittet vil jeg nå undersøke litt nærmere. Jeg står i gjeld til Andrea Lynn Harris’ gode lesning av de grammatiske strukturene som finnes i det følgende:

”Very well –what is this love we have for the invert, boy or girl? It was they who were spoken of in every romance that we ever read. The girl lost, what is she but the Prince found? The Prince on the white horse that we have always been seeking. And the pretty lad who is a girl, what but the prince-princess in point lace – neither one half the other, the painting on the fan! We love them for that reason. We were impaled in our childhood upon them as they rode through our primers, the sweetest lie of all, now come to be in boy or girl, for in the girl it is the prince, and in the boy it is the girl that makes a prince a prince – and not a man.” (s. 137).

I forsøket på å beskrive ”the invert” opplever O’Connor at språket forskyver seg og inverteres, selv om han forsøker å holde begrepene fra hverandre med et gammelt retorisk grep: *kiasmen*. Kiasmen er en speilvending av grammatiske strukturer i en setning, som for eksempel i O’Connors utsagn ”The *girl* lost, what is she but the *Prince* found?” (min utheving). Men problemet med å snakke om ”the invert”, altså en med en blanding av mannlige og kvinnelige trekk, er at også ordene blandes. O’Connors kiasme er ikke helt ren, for setningsleddene *girl/Prince* står ikke diametralt mot hverandre. Hadde de gjort det, ville setningen sett slik ut: ”The *girl* lost, what is she but the *boy* found?” Dette er en ren kiasme, der betydningsinnholdet i subjektene er en speilvending av hverandre. I

O'Connors girl/Prince-kiasme viskes betydningsinnholdet ut og kobles sammen: en prins er en gutt, men jenta er også prins. På denne måten oppheves egentlig hele kiasmen, for selv om den grammatiske strukturen opprettholdes, finnes det ikke lenger to forskjellige betydningsinnhold som kan speiles mot hverandre. De to forskjellige subjektene "girl" og "Prince" viser seg å være det samme subjektet. O'Connor lar "Prince" være ordet der gutt og jente løper sammen i en person, akkurat som det mannlige og kvinnelige i *Nightwood* løper sammen i begrepet "the third sex.", og den mannlige og kvinnelige homofile i boka begge går under benevnelsen "sodomite". Ved første øyekast kan det se ut som om den kvinnelige homofile, "the girl lost", er modellert etter en mannlig figur, prinsen. En slik tankegang passer inn i en konvensjonell kjønnteori som for eksempel Freud representerer, der det kvinnelige er en sekundær avart av det mannlige, avledet av en primær referent. Det passer også med dissonansetenkningen mellom kroppen og psyken, der jenta egentlig er ment å være en gutt, men er "fanget" i feil kropp. Denne tankegangen går i oppløsning i O'Connors skjema, for referenten til prinsen er jenta – som også er prins. Prinsen har ingen egen referanse, og det hele går i sirkel: gutten = prinsen = jenta = prinsen.

O'Connor synes å mene at kjærligheten for "the invert" kan spores tilbake til barndommen: "The girl lost, what is she but the Prince found? The Prince on the white horse that we have always been seeking". O'Connors prins er en fullstendig tvekjønnet figur, som det er umulig å plassere i et polarisert kjønnskjema. Gutten viser seg å være jenta, "the pretty lad who is a girl", men jenta er ikke dermed sagt å være gutten. Hvis gutten hadde blitt jenta, og jenta gutten, ville det bare betydd en speilvendig av to kjønnspoler, og så enkelt er det ikke i *Nightwoods* begrepsunivers. Jenta/gutten/prinsen er "the prince-princess in point lace – neither one half the other," Prinsessen, som vi kunne forvente var motstykket til prinsen, opptrer her en eneste gang i dette skjemaet for deretter å fjernes.

Prinsessens fravær skaper ustabilitet i det siste utsagnet i O'Connors "eventyr". Kiasmen er ikke speilvendt her heller: "for in the girl it is the prince, and in the boy it is the girl that makes a prince a prince – and not a man." I det første setningsleddet er det prinsen som gjør jenta til en prins, og ikke en mann. For guttens del i det neste leddet, er det jenta som gjør gutten til prins, og ikke en mann. Dette kryptiske utsagnet har til hensikt å vise at det mannlige og det kvinnelige ikke kan speiles diametralt mot hverandre eller settes opp som to motpoler. O'Connor framsetter visse premisser for å bli prins, som ved første øyekast ser ut til å være like for både gutten og jenta – men som ikke er det. For jenta er det *prinsen* som gjør henne til prins, og ikke en mann. For gutten er det *jenta* som gjør ham til prins, og ikke en mann. Jenta trenger ikke å bli noe som helst for å bli en prins, for hun er prinsen allerede. ("The girl lost [...] is the prince found"). Men for guttens del er det jenta som gjør han til prins – men *ikke prinsesse*. Prinsessen mangler i dette skjemaet, og det er hennes fravær som skaper ustabiliteten i kiasmen. *Både* gutten og jenta blir en prins. Hadde kiasmen vært ren og speilvendt, ville jenta blitt en prins og gutten blitt en prinsesse. Det siste utsagnet, delt opp i deler, ville derfor sett ut som dette. For jentas del ville det vært "the prince [...] that makes a prince", og for guttens del ville det vært "the girl [...] that makes a *princess*". Men det faktum at gutten også blir prins, og ikke en prinsesse, motsier en slik utgang på "eventyret". Dette avsnittet speiler på mikroplan selve temaet i *Nightwood*, nemlig at "the invert" sprenger kjønnsdikotomien mann/kvinne. Hadde jenta blitt en prins, og gutten en prinsesse, ville mann/kvinne-polariseringen blitt opprettholdt, bare med speilvendt fortegn.

Dette avsnittet jeg nå har analysert, stammer fra Noras og O'Connors samtale i kapitlet "Go Down, Matthew". Doktorens analyse om hvor kjærligheten for "the invert" stammer fra, er en respons på Noras kommentar om Robins gutteaktige utseende. Det ironiske med denne kommentaren er at den framsettes som en feilfri kiasme: "I, who want power, chose a *girl* who resembles a *boy*", sier Nora. (s. 136, min utheving). Binaristen Nora viser at hun ikke er i stand til å forstå kjønn annet enn som

to polariserte motpoler, og det er naturligvis her hun gjør feilen i forhold til sin ”invert”, Robin. Doktorens korrigerende av hennes utsagn er en sofistisert respons; han svarer bokstavelig talt med samme mynt når også han iverksetter kiasmen som retorisk grep. Det sofistikerte ligger i at han bryter opp og inverterer Noras speilvendte kiasme, slik at korrigeringen skjer på to plan: både i forhold til Noras tanker og i forhold til Noras språk. I O’Connors analyse speiles den seksuelle inverteringen i den tekstuelle inverteringen; emnet de snakker om gir seg utslag i syntaksen. Noras og O’Connors forskjellige bruk av kiasmen speiler samtidig deres forskjellige personligheter, og avslører hvem av dem som tenker i binære motsetninger og hvem av dem som evner å bryte dem opp.

### **”She is my child”: Noras første modell for kjærlighet mellom kvinner.**

”The relation to the mother is a mad desire, because it is the ”dark continent” par excellence. It remains in the shadows of our culture, it is night and hell.”

- Luce Irigaray, ”Body against Body: In Relation to the Mother”, *Sexes and Genealogies*, 1987, s. 10.

I det følgende har jeg lyst til å berøre et tema som er belyst av flere kritikere av *Nightwood*, et tema som er ”ubehagelig” fordi det involverer tabu, incest og homofili. Dette temaet dreier seg om Nora og Robins forhold til hverandre, og etter hvilke linjer det er organisert. Mer presist dreier det seg om etter hvilke linjer *Nora* mener det er organisert, for Robins manglende stemme i romanen gir oss ingen pekepinn om hva hun mener om forholdet. Gjennom samtale med O’Connor skisserer hun opp en todelt analyse av forholdet mellom henne selv og Robin. Hun setter opp modeller for hvordan hun har opplevd kjærligheten til ”the invert”, og i dette kapitlet

vil jeg se på den første modellen hun kommer med: forholdet mellom henne og Robin organisert som en mor-barn relasjon.

I sitt essay "Writing toward *Nightwood*" analyserer Carolyn Allen tre noveller som Barnes skrev forut for romanen.<sup>1</sup> I disse novellene mener Allen å finne en gryende problematisering av en mor-barn tematikk i forhold mellom kvinner, som får sitt mest direkte uttrykk i forholdet mellom Nora og Robin i *Nightwood*. Allen mener at dette er et tema Barnes utforsket over lengre tid og som går igjen i forfatterskapet, og konkluderer med at hennes eget analysemateriale, samt *Nightwood*, "makes clear how bound up with sexuality women's attempt to nurture are in Barnes' work." (*Silence and Power*, s. 65). Andre *Nightwood*-kommentatorer deler Allens syn, som for eksempel Judith Lee. I sitt essay, "*Nightwood*: 'The Sweetest Lie'" legger også hun merke til at "The relationship between Nora and Robin is repeatedly compared to that shared by a mother and child" (*Silence and Power*, s. 212). I det som følger her, vil jeg forsøke å vise hvordan dette kommer til uttrykk i teksten, samt hvordan denne tematikken blir drøftet med O'Connor og hvilken respons han gir til Noras teorier.

Som Judith Lee riktig påpeker, blir forholdet mellom Nora og Robin til stadighet sammenlignet med en mor-barn relasjon. Det kanskje sterkeste, og mest rørende uttrykket for dette kommer til syne i bildet av Robin som et slags foster i Noras hjerte: "In Nora's heart lay the fossil of Robin, intaglio of her identity, and about it, for its maintenance ran Nora's blood. Thus the body of Robin could never be unloved, corrupt or put away." (s. 56). Dette signaliserer Noras sterke beskyttertrang overfor Robin, uttrykt gjennom blodet som fungerer et slags livgivende og omfavnende fostervann som holder Robin i live. Dette bildet tilhører fortellerstemmen, men flere steder i teksten kommer det fram at Nora selv betrakter seg som Robins beskytter, en posisjon hun ofte sammenligner med morsrollen. Til O'Connor sier hun: "I saw her [Robin] always like a tall child who had grown up the length of

---

<sup>1</sup> Novellene Allen analyserer er "Cassation" (1925), "Grande Malade" (1925) og "Dusie" (1927).

the infant's gown, walking and needing help and safety; because she was in her own nightmare" (s. 145).

Fra første stund av deres forhold, antar Nora denne beskyttende holdningen overfor Robin. Da de møtes for første gang på sirkuset og Robin skremmes av dyrenes tiltrekning mot henne, tar Nora hånden hennes og "redder" henne ut av situasjonen. Denne gesten blir toneangivende for resten av deres tid sammen, og bestemmer i stor grad handlingsmønsteret forholdet beveger seg etter. Robin stikker av som en uskikkelig unge, og Nora kommer bekymret etter og prøver å bringe sitt bortkomne barn tilbake til hjemmet og tryggheten. "There goes the mother of mischief, running about," tenker O'Connor da han observerer Nora på leting etter Robin i Paris' nattegater, "trying to get the world home." (s. 61). Robin er hele verden for Nora, og når hun ikke vet hvor Robin befinner seg, fylles hun av angst for at noe skal tilstøte henne. Slik Robin er avhengig av Noras eksistens for å få "permission to live"(117), er Nora avhengig av Robins tilstedeværelse for å bekrefte seg selv og sin identitet. Dette elementet vil bli kort belyst i undersøkelsen av Noras andre modell for kjærlighet.

Noras og Robins mor-barn forhold er gjennomsyret av en incestlignende erotisme, for moren og barnet er samtidig også elskere. Dr. O'Connor sammenligner kjærligheten mellom kvinner med morsrollen, en kommentar som beskriver Noras situasjon til det fulle: "Love of woman for woman, what insane passion for unmitigated anguish and motherhood brought that into the mind?" (s. 75). Dr. O'Connor synes å mene at det er Noras egen feil at forholdet til Robin går i oppløsning, fordi Nora ikke innser at balansen i relasjonen må endres for at Robin skal bli hos henne. Når Nora setter seg selv opp som mor og beskytter, fritar hun samtidig Robin for å ta ansvar for forholdet – fordi rollen som "barn" kan ikke Robin lastes for sine handlinger. O'Connor forsøker å forklare dette for Nora:

"And why does Robin feel innocent? Every bed she leaves, without caring, fills her heart with peace and happiness. She has made her 'escape' again.



That's why she can't 'put herself in another's place', she herself is the only 'position'; so she resents it when you reproach her with what she has done. She knows she is innocent because she can't do anything in relation to anyone but herself." (s. 146).

Robin er uangripelig fordi hun er uskyldig, og hun er uskyldig fordi Nora (og muligens andre elskere) setter henne i rollen som barn. Dette gir henne stor frihet, og selv om O'Connor antyder at hun ikke liker rollen (hun "rømmer" fra den med å forlate stadig nye elskere), gir dette henne muligheten til å handle som hun vil. I rollen som barn tillates hun å være sentrum i sitt eget univers, og dermed kan hun bare handle utfra sin egen posisjon – ikke andres. Det virker også som om hun er bevisst hvilke muligheter dette åpner for henne, ettersom hun ikke liker å bli påminnet utroskapen hun begår når Nora konfronterer henne med det.

Dr. O'Connor prøver å få Nora til å innse at hun gjør feil når hun opprettholder mor-barn relasjonen i forholdet til Robin, nettopp fordi Nora med dette åpner for Robins uansvarlighet. Vi husker fra kapitlet som omhandlet utraderingen av morsrollen i *Nightwood* at denne rollen overveiende blir avvist gjennom romanen. Denne mekanismen iverksettes også i forholdet mellom Nora og Robin, og forholdet er uvergelig dømt til å mislykkes når Nora opptrer som mor. "You almost caught hold of her, but she put you cleverly away by making you the Madonna" (s. 146), sier O'Connor til Nora, og illustrerer at Noras forsøk på å bekle en morsrolle bare vil tjene til å isolere henne fra Robin. Noras forsøk på å beskytte blir endatil utnyttet av Robin, som bruker dette mot henne for å utmanøvrere henne og sette henne kløktig til side.

Hva er årsaken til at Nora setter opp en slik modell for kjærligheten hun opplever til Robin? Hva er hennes motiver for å sette seg selv og Robin inn i rollene som mor og barn? Disse rollene står i en ubalanse i forhold til hverandre, en ubalanse som rettes opp først når Robin forlater Nora og

markerer sin uavhengighet med å oppsøke andre kvinner. Det kan være et forsøk på å kontrollere Robin at Nora setter opp dette rollespillet, for å manipulere til seg og sikre seg kjærlighet gjennom omsorg. Denne omsorgen blir etter hvert for kvelende for Robin, en situasjon godt illustrert gjennom Noras navn: Flood. Hun er omsluttende og omsorgsfull, men drukner Robin i floden av beskyttelse.

Noras handikap i forhold til Robin er at Nora i utgangspunktet ikke er et ”nattmenneske”, eller en ”invert”. Nora assosieres med dagen, fornuft og rasjonell tenkning, og dette avspeiles i måten hun betrakter forholdet til Robin på. I møtet med den urasjonelle og uforklarlige naturen til ”the third sex”, klamrer Nora seg til gamle og kjente mønstre for følelsesrelasjoner som hun kan identifisere og gjenkjenne. Det er derfor hun setter opp en mor-barn relasjon, i mangel på andre modeller å forklare kjærligheten mellom kvinner på. Det Nora ikke innser, er at denne dialektikken er en tokjønnsmodell i forkledning. Ubevisst følger hun Freuds skjema for homofili, som Judith Butler protesterte mot i *Gender Trouble*. Som vi husker sier Freuds teori at man ikke kan begjære en person av sitt eget kjønn og samtidig identifisere seg med det; den homofile begjærer sitt eget kjønn – men identifiserer seg med det motsatte kjønnnet. Nora er i en situasjon hvor hun elsker en av sitt eget kjønn, men føler nødvendigheten av å opprette en avstand, eller differanse mellom seg selv og Robin, slik at en identifikasjon mellom dem ikke finner sted. Hun gjenskaper Freuds polariserende modell for homofili ved å sette seg selv og Robin i to diametralt ulike roller som speiler en heterofil relasjon. Resultatet blir en ulik maktbalanse, med Nora som den sterke beskytteren og Robin som den som må tas vare på. I mangel av andre ord å beskrive dette med, tar hun fram et annet mønster hun kan gjenkjenne, nemlig forholdet mellom en mor og barn.

*Nightwoods* egen kjønnstematikk avviser og dekonstruerer en skarp polarisering rundt kjønn. Ifølge denne logikken er Noras prosjekt fortapt i utgangspunktet, for det er nettopp en slik polarisering hun prøver å iverksette i forholdet til Robin. Det kan synes som om hun til slutt kommer

fram til en erkjennelse av at det var et feilgrep å gjøre det på denne måten, for hun kommer med en innrømmelse overfor dr. O'Connor som langt på vei tyder på dette. Etter at det ugjenkallelig er slutt på forholdet mellom henne og Robin, legger Nora ut på en reise til Tanger, der hun observerer en jente som sitter i et rom foran et alter med en Madonna-figur.

"Looking from her to the Madonna behind the candles, I knew that the image, to her, was what I had been to Robin, not a saint at all, but a fixed dismay," (s. 157). Nora forstår til slutt at morsfiguren hun selv har opptrådt som, ikke har virket kjærlig på Robin, men tvert imot som en kontrollerende og martyraktig tilstedeværelse.

Denne innrømmelsen belønnes med noe som ser ut til å være en tilgivelse. I romanens siste kapittel vender Robin tilbake, og Nora finner henne i kapellet på sin egen eiendom der Robin har ofret til Madonna/morsfiguren i rommet: "On a contrived altar, before a Madonna, two candles were burning. Their light fell across the floor and the dusty benches. Before the image lay flowers and toys." (s. 169). Robin har lagt lekene sine foran figuren av Madonnaen, en morsfigur vi har opplevd koblet til Nora. Det kan tyde på en stilltiende tilgivelse fra Robins side, eller at hun aksepterer Nora som "mor" og vender tilbake for å fortsette som "barnet".

### Dukken

I fortsettelsen av analysen av mor-barn relasjonen, ønsker jeg å se litt på et motiv som går igjen i *Nightwood*. Dette motivet dreier seg om *dukken*, en figur som opptrer i forskjellige situasjoner og som har forskjellig symbolkraft for de enkelte karakterene. Dukkemotivet har direkte relevans til det mor-barn forhold mellom Nora og Robin som nettopp ble drøftet, og representerer en fordypning av denne tematikken.

Første gang dukkemotivet berøres, er i forbindelse med sirkusartisten Frau Mann, der fortelleren bemerker at "she was unsexed as a doll." (s. 13). Frau

Manns androgyne kjønnsløshet sammenlignes med dukkens stivnede livløshet, en sammenligning som O'Connor senere, som vi skal se, utbroderer i forhold til "the third sex."

I *Nightwood* er Robin det tredje kjønn, og dukken settes derfor ofte i forbindelse med henne på forskjellig vis. Robins barnslige trekk understrekes med at hun leker med dukker og andre leker, "toys, trains and animals and cars to wind up and dolls and marbles and soldiers" (s. 147). Dukken og *det barnlige* forbindes altså ofte.

Men dukken er også en av strategiene som trekker oppmerksomheten mot det sterile og ufruktbare blant karakterene i *Nightwood*. Robin har gitt Nora en dukke i presang, og denne dukken symboliserer for Nora hennes og Robins "barn". Til doktoren sier Nora: "We give death to a child when we give it a doll – it's the effigy and the shroud; when a woman gives it to a woman, it is the life they cannot have, it is their child, sacred and profane" (s. 142).

Nora forbinder dukken med død, noe som gjenkaller det jeg var inne på i kapitlet om den fraværende morsrollen i *Nightwood*. Der gikk det fram at tekstens holdning til reproduksjon var overveiende pessimistisk, fordi stadig nye slekter betyr en stadig påminnelse om livets forgjengelighet og dermed dødelighet. Ved å gi en dukke til et barn, mener Nora at man samtidig gir barnet en påminnelse om forgjengelighet og dødelighet. Men en dukke gitt til en kvinne fra en annen kvinne, betyr noe annet, og det kommer fram i fortsettelsen av det Nora sier: "when a woman gives it to a woman, it is the life they cannot have, it is their child, sacred and profane". En dukke gitt til et barn, er ifølge Nora en påminnelse om døden. Men en dukke gitt fra en kvinne til en annen kvinne, er en påminnelse om et liv – riktignok realisert i form av en livløs ting. Siden Robin og Nora befinner seg i et forhold som ikke kan gi barn, anser Nora dukken for båndet som symboliserer unionen mellom henne og Robin. Igjen kan vi se at Nora prøver å modellere forholdet mellom dem etter en heterofil modell, nærmere bestemt

treenigheten mor, far og barn. Dukken/barnet markerer distansen og forskjellen Nora føler det nødvendig å sette mellom seg og Robin, for hun er ute av stand til å ta innover seg et mønster som kun bærer preg av likhet. Med å etterligne en heterofil modell for forholdet dem i mellom, betyr det at den ene blir ”mor” og den andre blir ”far” (den ene kvinne, den andre mann), altså et mønster som bærer preg av forskjell.

I tillegg til dette betyr dukken en annen og beslektet ting for Nora. I hennes øyne blandes Robin i rollene som *både* ektemake og barn, der dukken har sterk symbolkraft for begge deler. Dukken er beviset for kjærligheten mellom en kvinne og en annen kvinne. Etter samtalen med O’Connor i ”Watchman, what of the Night?”, oppsøker Nora Jenny Petherbrigde og når hun finner en dukke der, vet hun straks at Robin er tapt for henne: ”Sitting up against the pillow was a doll. Robin had given me a doll. I knew then, before I asked, that this was the right house, before I said, ’You are Robin’s mistress, aren’t you?’” (s. 141). For Nora er dukken båndet som knytter henne og Robin sammen, og når hun oppdager at Robin har gitt en dukke til Jenny også, vet hun samtidig at Robin har overdratt det følelsesmessige båndet til noen andre.

Dukken/barnet er en skjør ting, i likhet med et følelsesmessig bånd, og Robin truer dette båndet tre ganger i teksten med å oppføre seg truende mot dukkefiguren. Den første gangen er dukken et virkelig barn, nemlig hennes egen sønn, Guido: ”One night, Felix having come in unheard, found her standing in the middle of the floor holding the child high in her hand as if she were about to dash it down, but she brought it down gently.” (s. 48). Denne handlingen forespeiler det hun foretar seg med med det neste barnet, som er hennes og Noras dukke. Nora forteller dr. O’Connor: ”Sometimes, if she got tight by the evening, I would find her standing in the middle of the room in boy’s clothes, rocking from foot to foot, holding the doll she had given us – ’our child’ – high above her head, as if she would cast it down, a look of fury on her face.” (s. 147). Situasjonen er nøyaktig den samme, med den forskjell at det virkelige barnet er erstattet med en etterligning av et

barn. Nora blir redd for at Robin skal gjøre alvor av å knuse dukken, fordi denne handlingen er så symbolmessig sterk. Hvis dukken kommer til skade, er det et tegn på at forholdet mellom dem kommer til skade. Forholdet, i likhet med dukken, er for Nora "sacred and profane" (s.142).

Den tredje gangen utfører Robin den fryktede handlingen, og Nora forteller at hun knuser dukken: "she picked up the doll and hurled it to the floor, and put her foot on it, crushing her heel into it; and then, as I came crying behind her, she kicked it, its china head all in dust, its skirt shivering and stiff, whirling over and over across the floor" (s. 147-48).<sup>1</sup> Når Robin "dreper" dukken blir Nora skrekkslagen, fordi for henne var dukken et viktig symbol på forholdet mellom henne og Robin. Robins handling viser med all tydelighet hvordan dette forholdet også blir knust med dukkens endelikt.

Doktor O'Connors oppfatning av dukkens symbolkraft skiller seg fra Noras, og han prøver å korrigere Noras forsøk på å sette opp en heterofil modell der dukken skal symbolisere barnet. Han kommer med sin analyse av dukken som en respons til Noras fortelling om da Robin knuste dukken, og hans tolkning av "drapet" ser ut til å skille seg fra Noras. I det følgende kommer O'Connors reaksjon på historien, og jeg siterer han i full lengde:

"Do you think that Robin had no right to fight you with her only weapon? She saw in you that fearful eye that would make her a target forever. Have not girls done as much for the doll? – the doll – yes, the target of things past and to come? The last doll, given to age, is the girl who should have been a boy, and the boy who should have been a girl! The love of that last doll was foreshadowed in the love of the first. The doll and the immature have something right about them, the doll because it resembles but does not

---

<sup>1</sup> Dukker og dukker som knuses er et motiv som går igjen i andre deler av Barnes' forfatterskap. Dukken står alltid for bånd mellom mennesker som ødelegges når dukken ødelegges. I Barnes' enakter *The Dove* sier en av hovedpersonene, Vera: "I dreamt I was a Dresden doll and that I had been blown down by the wind and that I broke all to pieces – that is, my arms and my legs broke all to pieces – but I was surprised to find that my china skirt had become flexible, as if it were made of chiffon and lace." *At the Roots of the Stars*, s. 153-54.

contain life, and the third sex because it contains life but resembles the doll.” (s. 148).

O’Connors analyse av dukken minner om prins/prinsesse-modellen jeg tidligere analyserte. Som prinsen er dukken et begrep man forbinder med barndommen; prinsen og dukken er begge livløse, men samtidig modellert etter levende mennesker, og både prinsen og dukken er androgyne. Prinsen er samtidig prinsessen og dukken er ”unsexed” (s. 13) som Frau Mann. Igjen uttrykker O’Connor seg med det retoriske grepet *kiasmen*, som han gjorde i analysen av prinsen og prinsessen. Det later til at hver gang han presenterer en utlegning om ”the third sex”, bruker han visse retoriske grep: han griper til noe fra barndommen, han eksemplifiserer med livløse ting som samtidig ligner mennesker og han benytter seg av speilvendte bilder, eller kiasmer. Jeg vil se nærmere på utsagnet hans ovenfor og prøve tolke analysen hans ved å bryte opp kiasmene og komme bak retorikken. Motivet for å gjøre dette er at O’Connor her ser ut til å komme med et korrektiv til Noras teorier, men det er ikke så lett å se det hvis man ikke undersøker utsagnet hans litt nærmere. Igjen lener jeg meg til Andrea Lynn Harris’ redegjørelse for grammatiske strukturer i doktorens tale.

O’Connor kommer med dette utsagnet som en respons til Noras fortelling om dukken Robin har gitt henne. Som vi har sett, betrakter Nora dukken som båndet som binder henne og Robin sammen; deres symbolske ”barn”. Men hun betrakter også, som det gikk fram, Robin som hennes ”barn” og blander dermed dukken og barnet sammen i det bildet hun har av Robin. Dr. O’Connor prøver å forklare Nora at Robin vil ut av disse rollene: ”She saw in you that fearful eye that would make her a target forever”. Noras fascinasjon for dukken gjør den til et mål, og dermed gjøres også Robin samtidig til et mål. Dette protesterer Robin mot gjennom å ”drepe” dukken, for da dreper hun samtidig det symbolet Nora har satt opp for henne selv; et symbol Robin ikke vil identifiseres med.

O'Connor fortsetter: "Have not girls done as much for the doll? – the doll – yes, target of things past and to come?" Dukken er målet for ting både i fortiden og fremtiden. O'Connor synes å mene at opprinnelsen for homofili ligger i barndommen, for dukken i barndommen foregriper dukken i voksen alder, "target of things past and to come".

Antagelsen om at han nå snur seg mot den homofile som tema, styrkes ved at han deretter kommer med en av kiasmene, for kiasmen er som vi husker det retoriske grepet han tyr til når han skal beskrive "the invert" eller den homofile: "The last doll, given to age, is the girl who should have been a boy, and the boy who should have been a girl! The love of that last doll was foreshadowed in the love of the first." "Den siste dukken" er en metafor for den homofile, og er den dukken en voksen gir til en annen voksen (som dukken Robin har gitt til Nora). Den første dukken, den fra barndommen, forespeiler den type kjærlighet den siste dukken står for – nemlig kjærligheten til jenta som skulle vært en gutt og gutten som skulle vært en jente. Doktorens kiasme er helt symmetrisk og ren, og setningsleddene speiler hverandre: *The girl who should have been a boy, and the boy who should have been a girl*". Men denne motsatte speilingen av kjønn er i realiteten bare å snu tingene på hodet, og denne logikken fungerer ikke i *Nightwood*. For det er posisjonen i midten mellom to poler som hele tiden er fokuset, noe som gir seg utslag i doktorens neste setning.

Der forsøker han å føre kiasmen videre, men opplever igjen at språket forskyver seg og blir urent når han skal snakke om "the third sex": "The doll and the immature have something right about them, the doll because it resembles but does not contain life, and the third sex because it contains life but resembles the doll." Her er kiasmen ikke speilvendt. Subjektene i det første setningsleddet er "the doll" og "the immature", men "the immature" byttes ut med "the third sex" i det neste setningsleddet. Hadde kiasmen vært ren og symmetrisk, ville utsagnet vært "*The doll and the immature have something right about them, the doll because it resembles but does not contain life, and the immature because it contains life but resembles the*



doll.” Igjen kan vi se hvordan tekstens seksuelle invertering kommer til syne i en syntaktisk invertering: det blir umulig for doktoren å holde begrepene fra hverandre i rene setningskonstruksjoner som enkelt og ukomplisert speiler hverandre når det er snakk om ”the third sex”. Dette skjer fordi ”the third sex”, eller den homofile, står i en mellomposisjon mellom kjønnene, og det blir umulig å finne ord som uttrykker denne mellomposisjonen. Språket er bygd opp av binære motsetninger, men for å snakke om den homofile finnes det ikke begreper som skaper mening mellom de binære motsetningene. Språket går i oppløsning for doktoren hver gang han forsøker å beskrive ”the third sex”, fordi ordene ikke lar seg finne – selv ikke for ordets mester, O’Connor.

### **”She is myself”: Noras andre modell for kjærighet mellom kvinner.**

”A Man’s love is built to fit Nature. Woman’s is a Kiss in the Mirror.”

- *Ladies Almanac*, s. 23

”She is myself. What am I to do?”

- Nora til O’Connor, s. 127

Nora framsetter to alternative modeller for kjærighet mellom kvinner i *Nightwood*. Den ene modellen var formet som en mor/barn dualitet, som i bunn og grunn var en heterofil tokjønnsmodell i forkledning. Nora brukte dukken/barnet som en forskjellsmarkør mellom seg og Robin, og fulgte dermed Freuds modell for homofili. Nora elsket en av samme kjønn, men kunne ikke identifisere seg med Robin. Derfor iverksatte hun et rollemønster i forholdet mellom dem som hindret en slik identifikasjon, og isteden framelsket avstand og forskjell.

I det følgende vil jeg kort undersøke Noras andre modell for kjærighet mellom kvinner. Dette er en annen og motsatt variant av den første

modellen. Denne gangen utradere Nora all forskjell mellom seg og Robin, i den grad at Robin ikke bare blir lik henne selv, hun *blir* henne selv.

”Matthew”, spør Nora O’Connor, ”have you ever loved someone and it became yourself?” (s. 152). *Narsisime*, eller speiling av en selv, ser med andre ord ut til å være et sterkt element i denne modellen.

Kjærlighet uttrykt gjennom et *speilbilde*-motiv kommer til syne tidlig i Noras og Robins forhold. Fortelleren forespeiler det Nora senere skal utbrodere til O’Connor gjennom å beskrive den intense, nærmest desperate, måten de omfavner hverandre på: ”Yet sometimes, going about the house, in passing each other, they would fall into an agonized embrace, *looking into each others face*, their two heads in their four hands, so strained together that the space between them seemed to be thrusting them apart.” (s. 58, min utheving).

Dette sitatet forteller noe om hvor nært hverandre Nora og Robin ønsker å være og illustrerer Noras tanker om Robin som hennes eget speil.

Omfavnelsen beskrives som om den ene trykker seg selv opp mot et speil: bevegelsene den ene gjør er nøyaktig lik den andres bevegelser, de holder omkring hverandres hoder og stirrer hverandre inn i ansiktet. Det er nesten som om de forsøker å bli ett med hverandre, men ”speilflaten” (i overført betydning) presser dem fra hverandre. De ser på hverandre som i et speilbilde, eller som en dobbel versjon av seg selv.

Senere i forholdet begynner Robin med sine vandringer. Hun vil ikke lenger speiles mot Nora, med det resultat at Nora mister sitt speilbilde. Hun mister dermed også seg selv, eller en del av seg selv. Fortelleren kommenterer Noras leting etter seg selv/Robin i Paris’nattgater: ”As the wrist longs, so her heart longed, and dressing she would go out into the night that she might be ”beside herself”, skirting the café in which she could catch a glimpse of Robin.” (s. 59). Fortelleren har satt ordene ”beside herself” i apostrofer, noe som markerer den overførte betydningen i uttrykket. Ved å lete etter og finne Robin, kan Nora bli seg selv, være ved siden av seg selv. Uten Robin å

speile seg i kan hun ikke se seg selv, derfor er Robins nærvær avgjørende for Noras følelse av identitet.

Dr. O'Connor sier om mennesker som dukker opp i drømmer: "Their very lack of identity makes them ourselves." (s. 88). Identitet, eller manglende identitet, er kanskje nøkkelordet som kan kaste lys over Noras måte å tenke på i denne forbindelsen. Robin er den karakteren i *Nightwood* hvis identitet forblir mest gåtefull og lukket, karakterisert av fortelleren som "a desperate anonymity" (s. 168). Robin er som et blankt ark, en tom tekst inne i teksten, som de andre karakterene prøver å innskrive sine egne identiteter på. Vi vet ingenting om Robins tanker og følelser; det eneste vi kan observere er hennes handlinger. Disse handlingene peker alltid i retning av frigjøring eller avvisning – hun vandrer, forlater eller går fra noe eller noen. Nora spør O'Connor spørsmål som "hvem er Robin?" og "hva er kjærligheten en kvinne har for en kvinne?" Disse spørsmålene er som et ekko av feministenes (både de essensialistiske og konstruksjonistiske) spørsmål "hva er en kvinne?" Som feministene er på jakt etter essensen i det å være kvinne, er alle karakterene i *Nightwood* på jakt etter essensen/identiteten hos Robin. Det eneste som kommer fram i begge tilfellene synes å være en suksessiv rekke av identiteter – der ingen av dem viser seg holdbare. Hver gang en av karakterene tror de har fanget Robin i sitt bilde ved å gi henne sin egen identitet, går hun fra den, og etterlater identiteten som et tomt skall. Et eksempel her kan være Robins avvisning både av morsrollen og rollen som baronesse, to identiteter Felix forsøker å innskrive i henne. Disse rollene avviser hun med å gå fra dem.

Nora prøver kanskje ikke å gi Robin noen identitet, fordi hun ser at Robins ikke-identitet fungerer som et speil for henne selv. På denne måten skiller Nora seg fra de andre karakterene, som har forsøkt å innskrive sine identiteter i Robin. Nora *behøver* rett og slett ikke å gjøre noe tilsvarende, fordi Noras eget bilde speiles allerede i Robins manglende identitet. Det er dette som gjør at hun beskriver sin kjærlighet til Robin i narsisistiske vendinger, noe som kommer klart fram i dette utsagnet til O'Connor: "A

man is another person – a woman is yourself, caught as you turn in panic; on her mouth you kiss your own. If she is taken you cry that you have been robbed of yourself.” (s. 143). Denne gjentatte insisteringen på likhet peker muligens også i retning av en mulighet Nora noe motvillig må innrømme overfor seg selv, for det er kanskje ikke Robin hun vil elske, men seg selv? Denne erkjennelsen kommer fram i hennes utsagn: ”I thought I loved her for her sake, but I found it was for my own” (s.151).

En annen mulighet for at Nora holder opp Robin som et speil, kan være at Barnes lar henne gripe til teorier om homofili som var herskende i samfunnet på 1930-tallet for å eksponere og drøfte disse. Shari Benstock påpeker denne muligheten: ”Barnes’ work also puts into play the prevalent scientific theories of homosexuality of her own day: that the homosexual crime constituted an ”inversion” of sexual roles, an attraction to one’s own sex, to a ”twin”. Homosexuality was seen as narcissistic, a need constantly to gaze upon the self” (Benstock, 1986, s. 247). Når Nora forklarer sin kjærlighet til Robin ved hjelp av samtidens vitenskapelige teorier omkring homofili, følger hun sin rasjonelle natur. Dagmennesket og binaristen Nora tyr til vitenskapen, ”for she believed the word” (s. 51). Som tilfellet var med mor/barn-modellen, prøver Nora å finne identifiserbare mønstre for kjærlighet som kan hjelpe henne å forstå den gåtefulle naturen til ”the invert”.

Jeg skal ikke trekke fram flere eksempler på Noras narsisistiske tankegang. Poenget er å bli klar over hva som leder henne til å sette opp slike modeller for kjærlighet. Nora følger sin rasjonelle natur, og dette er hennes *hybris*. Hennes gjentatte feilgrep er at hun insisterer på å polarisere og binarisere, en tankegang *Nightwood* søker å dekonstruere. Først setter hun opp en modell som setter som premiss at det skal være *forskjell* mellom to av samme kjønn. Deretter prøver hun med en alternativ variant som iverksetter en total *likhet*; der all forskjell utraderes på en reduksjonistisk måte. Denne måten blir avvist i *Nightwood*, som alltid favoriserer en mellomposisjon som tjener til å bryte opp polariseringer. Noras binaristiske tankegang gjør at hun

organiserer alt i svart-hvitt, hun evner ikke å begripe denne mellomposisjonen. Hun evner ikke å se at det kan være *forskjell innad i likheten*, eller med Shari Benstocks ord ”difference *within* gender, within the experience of gender” (Benstock, 1986, s. 8, forfatterens utheving).

### **Finnes det en ”sannhet” om kjønn i *Nightwood*?**

”when a subject is highly controversial – and any question about sex is that – one cannot hope to tell the truth. One can only show how one came to hold whatever opinion one does hold.”

- Virginia Woolf, *A Room of One's Own*, 1929, s. 8.

Jeg vil avrunde analysen med å vurdere om det er mulig å spore noen form for ”sannhet” eller konklusjon omkring kjønnstemaet i *Nightwood*, slik vi har sett det drøftet i samtale mellom Nora og O’Connor. I disse samtale var Nora i begynnelsen den søkende, spørrende – men etter hvert også den som konstruerte ”sannheter” som doktoren i sin tur forsøkte å dekonstruere. O’Connor, virket det som, var den som satt på den eventuelle ”sannheten” som dreide seg om ”the invert”, men hans sannhet sto i kontrast til Noras forståelse av det samme. Mellom dem sto Robin, fokuset for samtale og objektet for begjær (Nora) og analyse (O’Connor). Fra den ene siden angrep Nora med sin spørsmål og anskuelser, fra den andre siden svarte O’Connor med sine historier og fortellinger. Kamparenaen var Robin Vote, og stridens kjerne var: hvem er hun? Hva er naturen til ”the invert”? Hvordan arter kjærligheten til ”the invert” seg?

Undersøkelsene rundt "the third sex" finner sted ved hjelp av Logos – ordet. I O'Connors analyser av prinsen/prinsessen og dukken, viste jeg hvordan ordet og det logiske må vike for "the invert"s gåtefulle natur. Hver gang O'Connor snakket om dette emnet, opplevde han at språket forskjøv seg og at ordene blandet seg sammen, slik at emnet for samtalen hele tiden gled unna klassifisering: det tematiske blandet seg bokstavlig talt med det syntaktiske.

I *Nightwood* skjer det etter min oppfatning en nedadgående utvikling av ordet som tenderer i retning av stadig mer oppløsning og taushet. Det logiske, rasjonaliteten, språket, alt dette svikter stilt overfor natten og "the invert". Parallelt med at Noras kunnskap om dette emnet vokser, blir doktoren – Ordets representant i romanen – tausere og tausere, inntil han stilner helt av.

I Noras og O'Connors første møte i "Watchman, what of the Night?", har doktoren ordet hele tiden. Alt foregår på hans premisser: de befinner seg i hans rom, i hans tid på døgnet (natt) og doktorens tale (for anledningen snakker han som kvinne) gnistrer av vitalitet og uforutsigbarhet. Neste gang "the invert" bringes på bane, er i Felix' samtale med O'Connor i kapitlet som etterfølger denne samtalen, "Where the Tree Falls". Doktoren svarer på Felix' utsagn, men tar i mindre grad ordet uoppfordret. I "Go Down, Matthew" møter han Nora igjen, men maktbalansen har endret seg: denne gangen skjer møtet i større grad på hennes premisser. De befinner seg i hennes rom, doktoren er en vanlig mann igjen, og det er hun som dominerer ordskiftet denne gangen. Monologen fra det første møtet har snudd til dialog i det neste. Men dialogen som føres er to forskjellige dialoger. Nora og O'Connor snakker forbi hverandre; fortsatt er de ikke enige i forhold til "the inverts" natur.

Nora, med kunnskap ervervet fra O'Connor, har konstruert modeller for kjærlighet som hun kan tro på og holde for sanne. Dette til tross for at doktoren bare har fortalt henne historier som han insisterer på er løgnaktige

historier. Han kaller seg selv "the greatest liar this side of the moon" (s. 135), men Nora tar likevel kunnskapen disse historiene representerer til seg. Symptomatisk nok beskjeftiger hun seg med Logos/ordet når doktoren kommer på besøk i "Go Down, Matthew": hun skriver. Flere ganger forsøker O'Connor å få henne til å gi opp denne aktiviteten: "Can't you be quiet now? [...] Why not rest? Why not put the pen away?" (s. 124). O'Connor er stadig mer desillusjonert og prøver å forhindre at hun, som han har gjort, skal konstituere verden med ord. Han har prøvd å vise henne at det ikke er tilstrekkelig: "Can't you be done now, can't you give up? Now be still, now that you know what the world is about, knowing it is about nothing." (s. 124). Men for Nora er impulsen til å beskjeftige seg med ord som et imperativ, hun sier: "I've got to write [...] I've got to" (s. 126), "I've got to talk to somebody" (s. 129). Dette hevder Nora, til tross for doktorens advarsel: "Life is not to be told" (s.129).

Gjennom samtalen i "Go Down, Matthew", insisterer Nora og O'Connor på forskjellige synspunkter, slik at de leverer forskjellige monologer som krysser hverandre. Forenklet kan det sies at Nora tror at det finnes en sannhet om natten, om Robin og "the invert", og hun har bestemt seg for å finne den ved hjelp av rasjonelle modeller hun kan kle i ord. O'Connor på sin side hevder at det ikke finnes noen sannhet om dette emnet. Doktorens, og muligens romanens egen konklusjon, lyder som følger: "There is no truth, and you have set it between you; you have been unwise enough to make a formula; you have dressed the unknowable in the garments of the known." (s. 136). Med dette mener han at Nora har kledd det uhandgripelige, det som ikke kan forståes, inn i kjente mønstre hun kan gjenkjenne og identifisere. Jeg mener at det er dette hun prøver på når hun for eksempel klynger seg til et gjenkjennbart emosjonsmønster som finnes mellom mor og barn for å forklare kjærligheten til "the invert".

Men O'Connor mener at dette ikke er sannheten, Nora har spunnet løgn og myter rundt noe som ikke kan erkjennes: "The trouble with you is you are not just a mythmaker, you are also a destroyer" (s. 140). Nora lager myter og

hun ødelegger myter; en av mytene var hennes mor/barn modell hun satte opp for å beskrive kjærlighet mellom kvinner. Når hun går bort fra denne, ødelegger hun denne myten og erstatter den med en ny – myten om homofili som narsisisme. ”You should have kept it always, seeing it was a myth; no myth is safely broken” (s. 140), sier O’Connor og kritiserer Nora for alterneringen av forskjellige sannheter rundt ”the invert”. Nora skulle innsett, etter at doktoren har prøvd å lære henne det, at det finnes ingen sannhet – bare myter. Det kan virke som om han mener det er bedre å beholde en myte, selv om man vet at det er en løgn. På denne måten slipper man å grave seg lagvis ned gjennom mytene, bare for å oppdage at hver myte kan erstattes med en ny.

Andrea Lynn Harris mener at doktoren beskylder Nora for et mytemakeri han også deltar i selv: ”Though Matthew claims that it is an error to ”dress the unknowable in the garments of the known”, isn’t this what he himself attempts to do by means of his transvetism?” spør hun. (Harris, 1992, s. 209). Hvis doktoren også deltar i mytemakeriet, noe jeg mener kan betviles, gjør han det på to måter: først, som Harris påpeker, gjennom sin transvetisme. Ved å kle på seg ”the garments of the known” (nattkjole, sminke, parykk), kler han seg fra mann til kvinne og blir det tredje kjønn – ”the unknowable”. Men han gjør dette på et annet plan også. Som retoriker og teoretiker har han gitt ”the invert” en opprinnelse og et navn, faktisk flere navn. Gjennom sine kiasme-modeller bruker han familiære metaforer som prins og dukke på den homofile, og sporer kjærligheten til den homofile tilbake til barndommen. Han utarbeider ikke en genealogi, men han er kanskje i nærheten av noe slikt. Harris mener at O’Connor på denne måten avslører seg selv som en bløffmaker, en som presenterer sine teorier som sannhet, men som faller på sin egen inhabilitet, så å si: ”Yet rather than reveal the truth, as Matthew set out to do, he has only revealed the inadequacy of his own formulae” (Harris, 1992, s. 208).

Harris, som mente at Barnes’ intensjon med O’Connor var å vise en parodi på mannlige teoretikere som har teoretisert over kvinner gjennom historien,



må nødvendigvis komme med denne konklusjonen for å fullføre sitt eget argument. Men jeg kan ikke være helt enig med henne, for jeg tror ikke at O'Connors utgangspunkt for historiene sine var å finne sannheten om "the invert". Hans tale, spesielt den kraftfulle talen i "Watchman, what of the Night?", postulerer alltid at "sannheten" er en sammensatt ting, den har alltid to sider som ikke kan favoriseres på bekostning av den ene eller andre siden. Hans fortellinger er et forsøk på å få Nora til å forstå dette faktum, men hun er en tunglært elev. I "Go Down, Matthew" gjør han rede for motivene bak historiene sine, og det blir klart at det ikke er for å postulere sannheter at han snakker så mye:

"Do you know what has made me the greatest liar this side of the moon, telling my stories to people like you, to take the mortal agony out of their guts, and to stop them from rolling about, and drawing up their feet, and screaming, with their eyes staring over their knuckles with misery which they are trying to keep off, saying, 'Say something, Doctor, for the love of God!' And me talking away like mad. Well, that, and *nothing else*, has made me the liar I am." (s. 135, min utheving).

Doktorens motiv for å fortelle er ikke en sannhetssøking. Han presses til å snakke av forskjellige mennesker som vil lindres for sin egen smerte. Dette sliter O'Connor ut, for han får aldri noe igjen for det. "May they all be damned! The people in my life who have made my life miserable, coming to me to learn about degradation and the night" (s. 161), raser han. Hans tålmodighet er stor gjennom romanen, men den psykiske slitasjen over å aldri selv få henvende seg til noen med sin egen smerte, er større. "Do you think [...] that I am so happy that you should cry down my neck? Do you think there is no lament in this world, but your own?" (s. 154) spør han Nora. Av medlidenhet har han prøvd å hjelpe henne, men denne medlidenheten snus til slutt til raseri over at hun ikke har forstått hva han har sagt. Noras smerte over å bli forlatt av Robin er en smerte hun ikke kan fri seg fra, som til slutt konstituerer hennes liv og lar henne gli ned i en egosentrisk selvmedlidenhet. O'Connor spotter denne selvmedlidenheten:

”A broken heart have you! I have falling arches, flying dandruff, a floating kidney, shattered nerves *and* a broken heart! But do I scream that an eagle has me by the balls or has dropped his oyster on my heart?” (s. 154). Etter denne kraftsalven er det slutt på kreftene hans. Da han forlater Noras hus, står han i ”confused and unhappy silence” (s. 158). På stambaren *Café de la Mairie du VI* kommer den endelige erkjennelsen og sammenbruddet: ”I’ve not only lived my life for nothing, but I’ve told it for nothing [...] now *nothing, but wrath and weeping!*” (s. 166, Barnes’ utheving).

Matthew O’Connor vet at det finnes ingen sannhet: han kaller fortellingene sine for løgner, og seg selv for den største løgneren. Hans tragiske stille utgang i romanen, som ikke bærer preg av det parodiske Harris hevdet utgjorde hans karakter, skyldes ikke at hans fortellinger viser seg som løgn. Sammenbruddet har en tredelt forklaring, så vidt jeg kan se. For det første er O’Connor utslitt, han har investert for mye av seg selv i Nora, Felix og Jenny – uten at han selv har fått lindret sin smerte. For det andre har fortellingene hans ikke maktet å konstituere noen språklig basis for ”the invert”, for denne basisen lar seg ikke finne i ord. Matthew er jo selv en av romanens ”inverts”, og til tross for at han vet det er umulig, har han prøvd å sette ord på sin egen og Robins natur. Dette har han gjort mer for Noras del enn sin egen, men når det blir klart at Nora i bunn og grunn ikke har forstått hans budskap om at det ikke finnes noen sannhet, blir det for mye for ham. Så lenge O’Connor har vært i stand til å snakke, har han vært i stand til å holde denne erkjennelsen på avstand. Men i det Nora snur seg fra ham og han mister sitt publikum, har han ikke lenger noe igjen som kunne holdt ham flytende på overflaten: ”Why doesn’t anyone know when everything is over, except me?” (s. 165) spør han forpint. Den tredje, og viktigste årsaken til doktorens sammenbrudd, er imidlertid at han ikke klarer å følge opp sine egne ord. Gjennom hele romanen postulerer han at motsetninger, særlig kjønnsmotsetninger, henger sammen som sidene på en mynt. Han opponerer mot Noras forsøk på å polarisere og forsterke den binære tokjønnsmodellen. Men O’Connors tragedie og hybris er at han *selv* er fanget i denne tokjønnsmodellen. Hans høyeste ønske er å bli kvinne – han

makter ikke å godta seg selv som en ”invert”, slik som Robin kan gjøre det. Hans stadige streben etter det kvinnelige, hans morsønske, alt dette peker mot at han gjerne vil krysse grensen fra det mannlige til det kvinnelige, en grense romanen søker å oppheve. I innledningen sa jeg at jeg ville undersøke på hvilken måte kjønnsidentitet kom til uttrykk i teksten – som åpen mulighet, eller som bevisst valg? Robin opptrer på den samme måten gjennom hele romanen, og i sammenligning med O’Connor framstår hun som mer helhetlig i sin kjønnsidentitet, til tross for at den er konstituert av både det kvinnelige og det mannlige. Hun lever med andre ord ut sin kjønnsidentitet som en åpen mulighet. Hun viser ikke tegn på å ville være verken kvinne eller mann; hun er bare seg selv. I kontrast til henne er doktoren, som i høyeste grad er sitt valg av kjønnsidentitet bevisst. Han makter ikke å leve med sin kjønnede splittelse, men søker hele tiden å anta en kvinnelig kjønnsidentitet. På denne måten går han imot sine egne ord – det er kanskje derfor han kaller seg for løgner.

O’Connors utgang i romanen er nødvendig for komposisjonen i det siste kapitlet, ”The Possessed”. Når doktoren er ryddet av veien, og med ham alle ordene, er det klart for møtet mellom Robin og Nora. Språket i dette kapitlet er monotont, nesten enstavelsesaktig, for å understreke at dette møtet bare kan finne sted i stillhet, uten språket som barriere. De møtes i Noras gamle kapell, der Robin har tatt seg inn. Noras hund værer inntrengeren og fører Nora til kapellet, der det utspiller seg en skremmende scene mellom Robin og Noras hund. Symbolene i rommet blir desto mer ladet fordi språket er så knapt. Hunden og Robin kobles sammen, og Madonna-bildet på alteret som Robin har ofret til, henviser til Nora. Natt møter dag, det gode møter det onde: motsetningene som har skilt Robin og Nora fra hverandre gjennom hele romanen møtes, og det er kun mulig uten ordet tilstede. ”The evil and the good know themselves only by giving up their secret face to face. The true good who meets the true evil [...] learns for the first time to accept neither; the face of the one tells the face of the other the half of the story that both forgot” (s. 138), spår O’Connor på et tidligere tidspunkt i romanen. Jeg tror det er i lys av dette utsagnet ”The Possessed” må leses, for dette kapitlet

har vært en gåte for mange lesere av romanen. Nora og Robin kan bare møtes ansikt til ansikt, og akseptere motsetningene som skiller dem i stillhet. Identitetene deres som har vært konstituert gjennom binære motsetninger (god/ond, natt/dag, trofast/utro, rasjonell/urasjonell) kan bare legges bort ved at de binære motsetningene, effektivt gjennom språket, blir fjernet. Doktor O'Connor, representanten for språket, må derfor også fjernes før dette møtet kan finne sted.

Jeg tror dette må være den eventuelle konklusjonen romanen selv viser på sitt eget kjønnsstema: det finnes ingen sannhet om "the invert", og om det skulle gjøre det, lar denne sannheten seg ikke gripe av ord. Kjønnsideiteter kan oppstå i utallige mutasjoner og formasjoner, men Logos/ordet vil alltid være utilstrekkelig for å beskrive dette, fordi språket sirkler bare om binære opposisjoner. Nyansene i mellomrommet, der "the invert" befinner seg, får ikke språket tak på. Når O'Connor ikke makter å finne ordene som beskriver nyansene i dette mellomrommet, er nederlaget ikke O'Connors, det er språkets nederlag. Lest på denne måten får *Nightwood* en helt ny meta-dimensjon, for Djuna Barnes har i realiteten skrevet en roman om noe som ikke lar seg gjøre å skrive en roman om. Ved hjelp av ord har hun beskrevet noe som ikke lar seg beskrive av ord, nemlig nyanser i kjønnsideiteter som egentlig ikke lar seg gripe. Gjennom ordene hun har brukt til å konstruere "the invert", kan hun kun vise hvordan "the invert" dekonstruerer hennes egne ord. Dette sofistikerte faktum alene, i tillegg til romanens konsekvente oppløsning av kjønnsmotsetninger, burde gjøre at det blir ryddet plass til *Nightwood* på øverste hylle i modernismens kanon – slik at Djuna Barnes ikke forblir "the most famous unknown of the century."

### **Oppsummering.**

Jeg vil nå forsøke å samle sammen trådene og oppsummere de viktigste punktene som kom fram i analysen av *Nightwood*. Deretter ser jeg på om

resultatene herfra får noen implikasjoner i forhold til kjønnteorien jeg har benyttet som bakteppe for analysen: er det samsvar mellom *Nightwoods* kjønnteori og nyere kjønnteori, i min oppgave representert ved Judith Butler og *Gender Trouble* – eller finnes det ulikheter?

Jeg åpnet med å ta for meg det påfallende fraværet av slekt og familie i teksten, spesielt mødre. Morsrollen viser seg å være utradert i *Nightwood*, med unntak av Noras opptreden som ”mor” for Robin og O’Connors ønske om å være mor. Jeg mente at teksten iverksatte forskjellige strategier for å vise denne problematikken. En av strategiene er en insistering på *fødselen* som en negativ opplevelse. En annen strategi som videre underbygger fraværet av mødre er at alle karakterene står alene, uten forankring i en slekt eller et fast hjem. Alle befinner seg i eksil og i drift. Den tredje strategien fant jeg uttrykt i det faktum at alle karakterene befant seg i forskjellige forhold og livssituasjoner som ville sikre at de ble den siste i sin rekke.

Ordet *natt* spiller en viktig rolle i *Nightwood*, og det var derfor naturlig å kaste et nærmere blikk på dette assosiasjonsrike ordet. Den første betydningen av natten finnes i det som kan kalles *den konkrete natten* i teksten, det vil si den bakgrunnskulissen mye av handlingen finner sted i. Den andre betydningen har mer symbolske overtoner. Jeg var uenig med Andrea Lynn Harris som mente at Barnes kobler assosiasjonene ved natten til det kvinnelige (det irrasjonelle, det ubevisste) og favoriserer disse på bekostning av assosiasjonene til dagen og det mannlige (det rasjonelle, det bevisste). Jeg påpekte at Barnes’ forhold til ordet ”homofil” kan oppleves som problematisk, ettersom hun både lar homofile karakterer eksemplifisere noen som var ubestemmelig når det gjelder kjønn, og bruker ord som ”sodomite” til å betegne både menn og kvinner. Dette førte til den tredje måten natten får betydning på, fordi natten knyttes til det kjønnstvedtvedt og spesielt til Robin Vote. Hun konkretiserer mennesketypen som unnslipper kjønnsbestemmelse i kraft av å være et ”nattmenneske”. Den fjerde måten å se natten på, er å ta i betraktning den historiske tiden *Nightwood* ble skrevet i og trekke en parallell mellom natten i *Nightwood* og den ideologiske natten

som var i ferd med å utvikle seg i 1930-årene, der homofile og andre marginale grupper definitivt ikke var populære mennesketyper i nazismens renhetsideologi.

Etter å ha sett på natten og mulige implikasjoner av den, passet det å forsøke å svare på romanens eget spørsmål i overskriften til kapittel fem, ”Watchman, what of the Night?” Der argumenterte jeg for at dette kapitlet ikke er så uviktig som enkelte har villet ha det til. Jeg fant at doktorens monolog i dette kapitlet er en filosofisk utlegning om homofili og kvinners forhold til kvinner, noe som er sentralt i forhold til handlingen i boka. O’Connor fører en lang reise gjennom nattens mange betydninger, både symbolske og konkrete, og hans hovedbudskap til Nora er at det ikke eksisterer et motsatt forhold mellom dag og natt.

Videre rettet jeg søkelyset mot det jeg oppfattet som karnevaleske innslag i romanen, og tok for meg sirkusmiljøet og to historier som ble beskrevet i ”Bow Down” – bokas første kapittel. Jeg fant at både rase-, makt- og kjønshierarkier var snudd på hodet og invertert. Dette gjøres ved å utradere og usynliggjøre det arisk-kristne menneske, og favorisere elementer som raseblanding og sirkusartister, samt marginale grupper som jøder, negre, handikappede og homofile. Trapesartisten Frau Mann inverterer kjønshierarkiet i den grad at det oppløses. O’Connors to historier om negeren Nikka og Mademoiselle Basquette føyer seg inn i rekken av karnevaleske innslag i ”Bow Down” ved å vrenge og eksponere stereotype fordommer mot den seksuelt attraktive ”villmannen” og den handikappede aseksuelle kvinnen.

Etter å ha oppholdt meg rundt de mer perifere karakterene i romanen, vendte jeg meg igjen mot hovedkarakterene Robin, O’Connor og Nora. Jeg tok for meg et paradoksalt aspekt ved Robin Votes personlighet, nemlig hennes forhold til glemsel og minne. Jeg foreslo at Robins manglende evne til å huske hadde sammenheng med hennes dyriske trekk, slik at handlingsmåten hun legger for dagen styres av instinkter og ikke moralske standarder for rett

og galt. Jeg mente også at dette kaster lys over både Robins tiltrekningskraft og hennes hensynsløshet. Hennes tiltrekningskraft konstitueres av at hun bærer i seg en påminnelse om en rå og uforfalsket tilstand som går forut for de siviliserende trinnene mennesket har vært gjennom. Kilden til Robins hensynsløshet mente jeg finnes i hennes manglende evne til å lagre emosjoner.

Etter å ha sett på Robin, *Nightwoods* hovedobjekt for analyse og fortolkning, passet det å snu oppmerksomheten mot den karakteren som var *Nightwoods* og Robins hovedanalytiker og fortolker; Matthew O'Connor. Jeg undersøkte hans autoritet i teksten, både som retoriker og teoretiker, og fant at denne autoriteten ofte står på vaklende grunn. Jeg var delvis uenig med Andrea Lynn Harris som hevdet at doktoren var en parodi på mannlige maktpersoner som har teoretisert omkring kvinner opp gjennom historien; min innvending var at doktorens karakter er mer mangefasettert og inneholdt flere aspekter enn som så. Jeg undersøkte O'Connors retoriske evner og forsøkte å vise hvordan emnet for hans retorikk, seksuell invertering, gjorde seg utslag i tekstuell invertering på ordplanet i *Nightwood* gjennom en oppbryting av det retoriske grepet kiasmen.

Deretter var turen kommet til Nora og hennes teorier om "the third sex". Jeg fant at hun modellerer sitt og Robins forhold i henhold til en mor-barn relasjon, og undersøkte motivene Nora kunne ha med å gjøre dette. En årsak kan være at Nora på denne måten prøver å manipulere til seg Robins kjærlighet ved å være omsorgsfull. En annen årsak er at Noras opptreden bestemmes av hennes rasjonelle natur. I møtet med noe hun ikke forstår, leder hennes rasjonelle natur henne til å modellere kjærligheten til en "invert" etter mønstre hun kan identifisere og gjenkjenne. *Dukken* forsterker dette mønsteret, ved at Robin blandes i rollene som både barn og ektemake. O'Connor korrigerer Noras oppfatning av dukkens symbolkraft og bruker den som en metafor for å beskrive "the invert". Igjen påviste jeg hvordan den seksuelle inversjonen påvirker doktorens retorikk, og igjen betyr det at kiasmen som retorisk grep blir invertert og brutt opp.

Noras andre modell for kjærlighet mellom kvinner, som jeg kort undersøkte, har sterke elementer av *narsisime* i seg. I stedet for forskjellsmarkering i form av ulik maktbalanse eller symboler som dukken, utraderer Nora i denne modellen all forskjell mellom seg og Robin i den grad at de blir ett. Jeg fant at Nora fortsatt lar seg lede av sin rasjonelle natur, og derfor griper til vitenskapelige teorier om homofili som sirkulerte i Barnes' samtid. Det er også mulig at Nora til syvende og sist i grunnen elsker seg selv mer enn Robin, eller bildet av seg selv som speiles i Robins manglende identitet.

Til slutt avrundet jeg analysen med å se om det kunne spores en eventuell "sannhet" omkring kjønnsstemaet i *Nightwood*. Jeg fant at om det skulle finnes en slik sannhet, lar den seg ikke gripe i ord eller gjennom språk. Logos/ordet og det logiske taper kampen mot natten og naturen til "the third sex". Dette gjør at Nora og Robin kun kan møtes i stillhet i det siste kapitlet, når ordets representant, O'Connor, er ryddet av veien.

#### Teoretiske implikasjoner.

I innledningen sa jeg at *Nightwood* kunne stå som et eksempel på at skjønnlitteratur formulerer temaer som teoretisk forskning senere griper tak i og strukturerer i et teoretisk begrepslig språk. Teoretisk begrepslig språk og skjønnlitterært språk er to forskjellige diskurser, men de to kan influere hverandre tematisk, uten nødvendigvis å henvise direkte til hverandre. Det finnes imidlertid eksempler på at teorien har grepet direkte til litteraturen og latt seg inspirere av den, for eksempel er Freuds bruk av den greske tragedien *Ødipus Rex* av Sofokles et kjent tilfelle. Jeg mente å finne forbindelsen fra skjønnlitteratur til teori i forholdet mellom *Nightwood* og kjønnsforskningen, i min oppgave representert ved Judith Butler og *Gender Trouble*. Jeg vil presisere at jeg ikke har sett noen signaler som kan tyde på at Butler har latt seg inspirere av *Nightwood*; forbindelsen jeg mener finnes mellom romanen og *Gender Trouble* er en fullstendig subjektiv vurdering fra min side.



Den tematiske forbindelsen som knytter *Nightwood* og *Gender Trouble* sammen, er først og fremst at begge bøkene viser en *interesse* for temaet kjønn. Det problematiseres og tematiseres. Et annet fellestrekk er at kjønnsidentitet vises som noe som kan være glidende eller flytende, med uklare grenser for hva som kan klassifiseres som kvinne eller mann. Det understrekes at biologisk og sosialt kjønn ikke alltid er i samsvar med hverandre, tvert imot. Det tredje jeg fant likt for både *Gender Trouble* og *Nightwood* er fascinasjonen for det *avvikende* - både når det gjelder seksualitet og kjønnsidentitet. Det er ikke kategoriene mann/kvinne som er det interessante, men det som finnes i overgangen mellom disse: det androgyne og det tvetydige, det som unndrar seg klassifisering og polarisering. I dette er det sammenfall mellom romanen og teorien. Begge bøkene stiller seg også kritisk til konvensjonell teori om kjønn. For eksempel avvises Freud, og da spesielt Freuds teori for homofili, ganske ettertrykkelig både i *Nightwood* og i *Gender Trouble*.

Det finnes naturligvis også tematiske motsetninger mellom *Nightwood* og *Gender Trouble*, noe annet ville være unngåelig ettersom det skiller et tidsrom på 54 år mellom de to bøkene. Den største forskjellen finner jeg imidlertid ikke i antall år, men i hvordan de to diskursene behandler et tema som har blitt et nytt stridstema innenfor kjønnsforskningen, nemlig *kroppen*. Som vi husker var det den mangelfulle behandlingen av kroppen, eller det biologiske kjønn, noe av det Butler fikk kritikk for i *Gender Trouble*. Butler hører til den konstruksjonistiske leiren i kjønnsforskningen som mener at kjønn, både det sosiale og det biologiske, er noe som er konstruert. Hun teoretiserer begge deler som skapt av diskursive normer. Jeg oppfatter at *Nightwood* er mer nyansert og mindre bombastisk i dette spørsmålet, og det kan synes som om romanen stiller seg tvilende til at alt er konstruert. For eksempel henviser dr. O'Connor til sin *natur* når han snakker om sin kjønnsidentitet, altså til noe som er gitt på forhånd og forankret i ham. Det er ikke opp til han selv å forandre/konstruere denne identiteten, fordi den kan ikke endres ved viljesakt – selv ikke ved hjelp av Butlers idé om drag.

”our nature [...], no matter how it is, we all have to stand” (s. 90) mener O’Connor, fordi han oppfatter at hans natur er diktert av noe større og mer grunnleggende enn han kan råde over selv. ”So God has made me” (s. 90), er den kommentaren han gir til sin kjønnsidentitet. Gud har gitt O’Connor hans natur, og selv om han forsøker å skape seg selv om til kvinne/konstruere en kvinnelig kjønnsidentitet i tråd med Butlers metoder, blir han ikke et lykkeligere menneske. Tvert imot kan det synes som om forsøket på å iscenesette en kvinnelig kjønnsidentitet bare genererer mer mismot og ulykke for O’Connor.

I innledningen spurte jeg også: hva blir den diskursive konsekvensen av at et teoretisk verk diskuterer problemstillinger litteraturen tidligere har problematisert? Med det mente jeg: hvordan vises holdningene til tematikken som blir omtalt? Toril Moi kritiserte Butler for at hun ikke viser den konkrete kroppen nok oppmerksomhet i all sin teoretisering omkring kjønn, den kroppen som ”elsker, lider og dør.” (Moi, *Hva er en kvinne?*, s. 77). Her mener jeg at nok en forskjell mellom *Nightwood* og *Gender Trouble* kan spores. Begge verkene ser ut til å mene at det biologiske kjønn ikke skal diktere det sosiale kjønn, men viser det på forskjellige måter. Når Butler oppfordrer til å opptre i drag, viser faktisk *Nightwood* allerede personer som gjør det, eksemplifisert gjennom O’Connors transvetisme. Butler ville kreditert O’Connor for å lage ”kjønnstrøbbel”, men det virker som om Barnes er mer interessert i å vise de menneskelige omkostningene og de fysisk smertelige utslagene som faktisk gjør seg gjeldende ved å leve med en splittet kjønnsidentitet. *Nightwood* har en alvorlig og medlidende holdning til sine ”inverts”, som griper inn i den menneskelige opplevelsen Butler kan teoretisere seg vekk fra. Man kan si at Barnes representerer den menneskelige siden av det teoretiske Butler representerer. Ved å gjøre dette, har *Nightwood* ikke bare foregrepet teorien som senere kom, men på sett og vis også foregrepet *kritikken* av teorien som har blitt Butler til del. Der Judith Butler fokuserer på den diskursive, konstruerte kroppen og får kritikk for at hun blir for abstrakt og umateriell,

har allerede *Nightwood* i 54 år rettet fokuset på den kroppen Toril Moi etterlyser; den kroppen som elsker, lider og dør.

*Nightwood* skiller seg også fra *Gender Trouble* ved at romanen avholder seg fra å bli en programerklæring i noen retning. Teksten gir intet svar på hva som er ønskelig av ett eller flere kjønnskategorier utfra å nøye seg med å dekonstruere de to eksisterende, den konsenterer seg heller om å vise personer som lever med kjønnevetydighet. Både Robin og O'Connors kjønnevetydighet behandles med respekt i *Nightwood*, men teksten avstår både fra å forklare disse kjønnevetydighetene og å kommentere om de eventuelt burde forandre seg i noen retning.

#### **4. EPILOG.**

April 1999, Greenwich Village, New York: jeg står i den brosteinsbelagte forgården på Patchin Place og kikker opp mot vinduene på en ganske anonymt utseende bygård. Jeg er en litteraturstudent fra Norge som skriver oppgave om Djuna Barnes, og nå er jeg kommet til USA for å se med egne øyne det jeg tidligere bare har sett bilder av i bøker. På denne adressen, i nummer 5, bodde Djuna Barnes alene i 41 år. Førtien år er lang tid, spesielt når kontakten med andre mennesker er minimal og begrenser seg til korte samtaler med post- og melkemannen.

Jeg lar blikket gli nedover veggen. Det henger to plaketter der, og jeg går nærmere. Jeg vet at e.e. cummings har bodd i denne bygningen, og jeg regner med at en av plakettene er til ære for han. Men den andre? Kan det være noen som har hengt den opp til minne om "min" forfatter?

Det er det ikke. Begge plakettene henger utenfor døren til nummer 4, og kunngjør at her bodde e.e. cummings, dikteren. Jeg ser for meg en scene og hører stemmer fra tidlig 1960-tall.

Et vindu åpnes. En mann titter ut. Han roper:

*-Are ya still alive, Djuna?*

*-Oh yes, oh yes, still alive!*

Jeg har lest at e.e.cummings pleide å rope opp til sin eldre nabo med jevne mellomrom for å sjekke at det fortsatt sto til liv. Jeg leser den nederste plaketten, den er rød. Med hvit skrift står det: "e.e. cummings 1894-1962. The poet and painter, who made art of commas and parentheses, lived here for the last forty years of his life. He characterized himself as '*an author of pictures, a draughtsman of words*'."

Jeg tar noen bilder, og rusler litt rundt. Utenfor porten kommer en mann bort til meg og spør hvorfor jeg står og ser opp på dette huset, er det noe spesielt med det? Jeg forklarer mitt ærend, og spør om han har hørt om forfatteren Djuna Barnes. Han rister på hodet. Er hun amerikansk? Hva har hun skrevet? Lever hun enda? En litteraturstudent fra Norge står på gaten i Greenwich Village og opplyser en amerikaner om at nettopp her, i huset bak oss, bodde en forfatter av betydelig størrelse i nyere amerikansk litteraturhistorie. Hun var personlig venn av T. S. Eliot og James Joyce, legger jeg til, i håp om at han skal forstå. Mannen trekker på skuldrene, og går. Det sier ham ingenting.

Jeg skal også gå, og kaster et siste blick inn gjennom porten. Den røde plaketten er tydelig på den mursteinsgrå veggen. På avstand skimter jeg ordene "*an author of pictures, a draughtsman of words*".

e.e.cummings og hans tilhengere får ha meg tilgitt: disse ordene burde stått på en plakett utenfor nr. 5.

## LITTERATURLISTE.

### a)Bøker:

Anderson, Margaret: *My Thirty Years War.*

New York: Covici, Friede, 1930.

Barnes, Djuna: *At the Roots of the Stars.*

Los Angeles: Sun&Moon Press, 1995.

Barnes, Djuna: *Collected Stories.*

Los Angeles: Sun&Moon Press, 1997.

Barnes, Djuna: *Ladies Almanac* (m/ introduksjon av Susan Sniader Lanser).

New York, London: New York University Press, 1992.

Barnes, Djuna: *Nightwood*.

New York: A New Directions Book, 24. opplag.

Første gang utgitt som paperback 1961.

Barnes, Djuna: *Nightwood. The original version and related drafts* (m/ introduksjon av red. Cheryl E. Plumb).

Illinois: Dalkey Archive Press, 1995.

Barnes, Djuna: *Ryder*.

Illinois: Dalkey Archive Press, 1990.

Benstock, Shari: *Women of the Left Bank. Paris, 1900-1940*.

Austin: The University of Texas Press, 1986.

Butler, Judith: *Gender Trouble. Feminism and the subversion of identity*.

London, New York: Routledge, 1999.

Carlston, Erin G: *Thinking fascism: sapphic modernism and fascist modernity*.

Stanford, California: Stanford University Press, 1998.

Flanner, Janet: *Paris was yesterday. 1925-1939*.

New York: The Viking Press, 1972.

Fuss, Diana: *Essentially speaking: feminism, nature & difference*

New York: Routledge, 1990.

Harris, Andrea Lynn: *"The third sex": rewriting gender in the novels of Virginia Woolf, Djuna Barnes and Marianne Hauser*.

Buffalo, New York: State University of New York, 1992.

Herring, Philip: *Djuna: The Life and Works of Djuna Barnes*.  
New York: Viking, 1995.

Kannenstine, Louis: *The Art of Djuna Barnes: Duality and Damnation*.  
New York: New York University Press, 1977.

McAlmon, Robert og Kay Boyle: *Being Geniuses Together 1920-1930*.  
New York: Doubleday&Company, Inc., 1968.

Moi, Toril: *Hva er en kvinne? Kjønn og kropp i feministisk teori*.  
Oslo: Gyldendal, 1998.

Moi, Toril: *Simone de Beauvoir. En intellektuell kvinne blir til*.  
Oslo: Gyldendal, 1995

Scott, James: *Djuna Barnes*  
Boston: Twayne Publishers, 1976.

*Silence and Power: A Reevaluation of Djuna Barnes*, red. Mary Lynn Broe.  
Carbondale: Southern Illinois University Press, 1991.

*The Reader's Companion to the Twentieth Century Novel*, red. Peter Parker.  
London: Quality Paperbacks Direct, 1995.

Woolf, Virginia: *A Room of One's Own*.  
London: Flamingo Modern Classic, 1994.

### **b) Artikler:**

Abraham, Julie L.: "'Woman, remember you': Djuna Barnes and History"  
*Silence and Power*, 1991.

Allen, Carolyn: "Dressing the Unknowable in the Garments of the Known":  
The Style of Djuna Barnes' *Nightwood*."  
*Women's Language and Style*, red. Butterf and Epstein, Akron.  
L and S Books, 1978.

Allen, Carolyn: "Writing toward *Nightwood*: Djuna Barnes' Seduction  
Stories"  
*Silence and Power*, 1991.

Bakhtin, Mikhail M.: "From the Prehistory of Novelistic Discourse."  
*The Dialogic Imagination*. Red. Michael Holquist.  
University of Texas Press, 1981.

Cixous, Hélène: "Sorties: Out and Out: Attacks/Ways Out/Forays"  
*The Feminist Reader. Essays in Gender and the Politics of Literary  
Criticism*, red.: Catherine Belsey og Jane Moore.  
London: The Macmillian Press, 1989.

Bronfen, Elisabeth: "Wandering in Mind or Body. Death, Narration and  
Gender in Djuna Barnes' novel *Nightwood*."  
*Jahrbuch für Amerikastudien*, vol. 33, nr. 2, 1988.

Burke, Kenneth: "Version, Con-, Per-, and in-: Thoughts on Djuna Barnes'  
novel *Nightwood*."  
*Southern Review*, 1966-67.

Frank, Joseph: "Spatial Form in Modern Literature."  
*The Widening Gyre: Crisis and Mastery in Modern Literature*.  
New Brunswick: Rutgers University Press, 1963

Gubar, Susan: "Blessings in disguise: Cross-Dressing as Redressing for  
Female Modernists."  
*Massachusetts Review*, 1981.



Irigaray, Luce: "Body against Body: In Relation to the Mother."

*Sexes and Genealogies.*

Columbia University Press, 1987.

Lee, Judith: "Nightwood: 'The Sweetest Lie'"

*Silence and Power*, 1991.

McCullough, Frances: "Reminiscences".

*Silence and Power*, 1991.

Marcus, Jane: "Laughing at Leviticus: *Nightwood* as Woman's Circus Epic"

*Silence and Power*, 1991.

Marcus, Jane: "Mousemeat: Contemporary Reviews of *Nightwood*"

*Silence and Power*, 1991.

Nimeiri, Ahmed: "Djuna Barnes's *Nightwood* and 'the Experience of America'"

*Critique: Studies in modern fiction*, nr. 2, 1993.

Plumb, Cheryl E.: "Revising *Nightwood*: 'a kind of glee of despair'"

*The Review of Contemporary Fiction*, høst 1993, vol. 13, nr. 3.

Skei, Hans H.: "Djuna Barnes, *Nightwood*. Demonstrasjonseksempel for modernisme og teorier om spatiell form".

*Skriftserie for litteraturvitenskap* 10, 2/93.

Sutton, Walter: "The Literary Image and the Reader: A Consideration of the Theory of Spatial Form."

*Journal of Aesthetics* nr. 16, 1957.

Åhman, Sven: ”Omstritt geni i Greenwich Village: Eksklusiv USA-forfattarinna i världspremiär på Dramaten.

*Dagens Nyheter*, 24 mai 1959.

Wittig, Monique: ”The point of view: universal or particular?”

*The Straight Mind and Other Essays*.

Boston: Beacon Press, 1992.

### **c) Internett:**

<http://www.theory.org.uk/ctr-b-el-htm>

Essay om Judith Butler. Lest 15.03.00. Kopi av forfatteren.

<http://www.theory.org.uk/but-int1.htm>

Utdrag av intervju med Judith Butler. Lest 15.03.00. Kopi.

### **Annet:**

Bibelen.

Oslo: Det norske Bibelselskaps Forlag, 1980.

Referansene fra T. S. Eliots *The Waste Land* er hentet fra

*The New Oxford Book of English Verse*, red. Helen Gardner, s. 883-884.

Oxford: Oxford University Press 1995.

## **APPENDIKS.**

### **Oversikt over verk av Djuna Barnes.**

Her følger en oversikt over Djuna Barnes' produksjon, både som skjønnlitterær forfatter og journalist. For en mer detaljert oversikt, se Philip Herring: *Djuna*. Viking Press, 1995.

#### **Utgitte bøker:**

*The Book of Repulsive Women & Rhythms and 5 Drawings.*  
New York: Bruno's Chap Books, 1915.

Los Angeles: Sun&Moon Press, 1994.

*Vagaries Malicieux.*

*Double Dealer III*, 1922.

New York: F. Hallmann, 1974.

*A Book.*

New York: Boni&Liveright, 1923.

London: Faber&Faber, 1958.

*Ladies Almanac.*

Paris: Edward Titus, 1928

New York: Harper&Row, 1972.

Elmwood Park, IL, : Dalkey Archive Press, 1992.

*Ryder.*

New York: Liveright, 1928.

Dalkey Archive, 1990

*A Night Among the Horses.*

New York: Liveright, 1929.

*Nightwood.*

London: Faber&Faber, 1936.

New York: Harcourt, Brace, 1937.

*The Antiphon.*

New York: Farrar, Strauss&Cudahy, 1958.

London: Faber&Faber, 1958.

*Spillway.*

London: Faber&Faber, 1962.

New York: Harper&Row, 1972.

*The Selected Works of Djuna Barnes: Spillway/ The Antiphon/ Nightwood.*  
New York: Farrar, Strauss&Cudahy, 1962.

*Greenwich Village As It Is. (Artikkel i Pearson's Magazine oktober 1916).*  
New York: Phoenix Bookshop, 1978.

*Creatures in an Alphabeth.*  
New York: Dial Press, 1982.

*Smoke and Other Early Stories.*  
College Park, Maryland: Sun&Moon Press, 1982.

*Interviews.*  
Washington DC: Sun&Moon Press, 1985.

*New York.*  
Los Angeles: Sun&Moon Press, 1989.

*At the Roots of the Stars: The Short Plays of Djuna Barnes.*  
Los Angeles: Sun&Moon Press, 1995.

*The Collected Stories of Djuna Barnes.*  
Los Angeles: Sun&Moon Press, 1997.

**Noveller:**

"The Terrible Peacock." *All-Story Cavalier Weekly*, 1914.

"Paprika Johnson." *The Trend*, 1915.

"What Do You See, Madam?" *All-Story Cavalier Weekly*, 1915

"The Murder in the Palm Room: An Adventure in Silver and Black." *Vanity Fair*, 1916.

”Who Is This Tom Scarlett?” *New York Morning Telegraph Sunday Magazine*, 1917.

”The Jest of Jests.” *Ibid.*, 1917.

”Prize Ticket 177: In the Lottery for the Sisterhood of the Single.” *Ibid.*, 1917.

”A Sprinkle of Comedy.” *Ibid.*, 1917.

”The Earth.” *Ibid.*, 1917.

”The Head of Babylon.” *Ibid.*, 1917.

”No-Man’s Mare.” (Originaltittel: ”Fate – the Pacemaker.” *Ibid.*, 1917.

”Smoke.” *Ibid.*, 1917.

”The Coward.” *Ibid.*, 1917.

”Monsieur Ampee.” *Ibid.*, 1917.

”The Terrorists.” *Ibid.*, 1917.

”The Rabbit.” *Ibid.*, 1917.

”Indian Summer.” *Ibid.*, 1917.

”A Night in the Woods.” *Ibid.*, 1917.

”Finale.” *Little Review*, 1918.

”Renunciation.” *Smart Set*, 1918.

”A Night Among the Horses.” *Little Review*, 1918.

”The Valet.” *Ibid.*, 1919.

”Spillway.”(Originaltittel ”Beyond the End.”) *Ibid.*, 1919.

”Oscar.” *Ibid.*, 1919.

”Mother.” *Ibid.*, 1920.

”The Robin’s House.” *Ibid.*, 1920.

”The Doctors.”(Originaltittel ”Katrina Silverstaff.”) *Ibid.*, 1920.

”The Diary of a Dangerous Child: Which Should Be of Interest to All Those Who Want to Know How Women Get the Way They Are.” (Under navnet Lydia Steptoe). *Vanity Fair*, 1922.

”A Boy Asks a Question.” *A Book*, 1923.

”The Nigger.” *A Book*, 1923.

”The Diary of a Small Boy.” (Under navnet Lydia Steptoe). *Shadowland*, 1923.

”Madame Grows Older: A Journal at the Dangerous Age.” (Under

navnet Lydia Steptoe). *Chicago Tribune Sunday Magazine*, 1924.

”Aller et Retour.” *Transatlantic Review I*, 1924.

”The Passion.” *Transatlantic Review II*, 1924.

”Cassation.” (Originaltittel ”A Little Girl Tells a Story to a Lady.”) *Contact Collection of Contemporary Writers*, 1925.

”The Grande Malade.” (Originaltittel ”The Little Girl Continues.”) *This Quarter*, 1925.

”Dusie.” *Americana Esoterica*, 1927.

”A Duel Without Seconds; Wherein a Lady Discovers That an Ordinary Theft May Involve One’s Honor in More Ways than One.” *Vanity Fair*, 1929.

”The Letter That Was Never Mailed; Wherein Friendship and Loyalty All but Droop Beneath the Hot Winds of Rivalry, but True Love, as Usual, Conquers All in the End.” *Vanity Fair*, 1929.

”The First of April; Messages by Wire and a Rendez-vous in Rome Prove to Two Lovers That Love is a Pleasant Habit.” *Ibid.*, 1930.

”Run Girls, Run.” *Caravel II*, 1936. ( *I Vagaries Malicieux*).

”The Perfect Murder.” *Harvard Advocate*, 1942.

”Behind the Heart.” *Library Chronicle*, red. Philip Herring, 1993.

”Saturnalia.” *50: A Celebration of Sun&Moon Classics*, red. Douglas Messerli, 1995.

Alle novellene med unntak av ”Run Girls, Run” og ”The Murder in the Palm Room: An Adventure in Silver and Black” finnes i *Collected Stories of Djuna Barnes*, Sun&Moon Press, 1996.

### **Dikt:**

”The Dreamer.” *Harper’s Weekly*, 1911.

”Call of the Night.” *Ibid.*, 1911.

”Serenade.” *All-Story Cavalier Weekly*, 1914.

”Just Lately Summer Boy.” *The Trend*, 1914.

”When Emperors Are Out of Men!” *All-Story Cavalier Weekly*, 1914.

”Six Carried Her Away.” *The Trend*, 1914.

"Solitude." *All-Story Cavalier Weekly*, 1914.

"The Personal God." *The Trend*, 1914.

"Jungle Jargon." *New York Press*, 1915.

"Who Shall Atone?" *New York Press Sunday Magazine*, 1915.

"Vaudeville." *All-Story Cavalier Weekly*, 1923.

"Harvest Time." *All-Story Weekly*, 1915.

"The Master – Dead." *Ibid.*, 1915.

"Tramp Summer." *Ibid.*, 1915.

"This Much and More." *Ibid.*, 1915.

"Death". *All-Story Cavalier Weekly*, 1916.

"In Conclusion." *Ibid.*, 1916.

"Dust." *Ibid.*, 1916.

"Birth." *Ibid.*, 1916.

"The Yellow Jar." *Munsey's Magazine*, 1916.

"A Last Toast." *All-Story Cavalier Weekly*, 1916.

"To an Idol." *Ibid.*, 1916.

"Shadows." *Munsey's Magazine*, 1916.

"Love-Song." *All-Story Cavalier*, 1916.

"Lines to a Lady." *Ibid.*, 1918.

"Antique." *Harper's Monthly Magazine*, 1918.

"The Lament of Women." *Little Review*, 1918.

"To ----- ." *Ibid.*, 1918.

"To the Hands of a Beloved." *All-Story Cavalier*, 1919.

"To One in Favour." *Smart Set*, 1919.

"To a Bird." *All-Story Cavalier Weekly*, 1919.

"Two Poems." ("To the Dead Favourite of Liu Ch'e" og "Pastoral"), *The Dial*, 1920.

"I'd Have You Think of Me." *Vanity Fair*, 1922.

"To One Feeling Differently." *Playboy*, 1923.

"Two Lyrics." ("She Passed This Way" og "The Flowering Corpse"), *Vanity Fair*, 1923.

"Crystals." *New Republic*, 1923.

"The Child Would Be Older." *Shadowland*, 1923.



"First Communion." *The Dial*, 1923.

"Love Song in Autumn." *Vanity Fair*, 1923.

"To One in Another Mood." *Ibid.*, 1923.

"Hush Before Love." *A Book*, 1923.

"Paradise." *A Book*, 1923.

"Six Songs of Khalidine: To the Memory of Mary Pyne" *A Book*, 1923.

"Lullaby." *A Book*, 1923.

"Finis." *A Book*, 1923.

"Transfiguration." *London Bulletin*, 1936. (Revidert 1958, ny tittel "Fall-out Over Heaven").

"Galerie Religieux." *The Wind and the Rain: An Easter Book*, 1962.

"Quarry." *New Yorker*, 1969.

"The Walking Mort." *Ibid.*, 1971.

"Rite of Spring." *Grand Street*, 1982.

### **Upubliserte dikt:**

"Death and the Wood", "Requiem", "Archaic", "Then Think of Her", "Love and the Bird", "Tally Ho", "Exodus", "Nightfall", "Marine", "Autumn", "Death and the Boy", "Love and the Beast", "Death in the Wood", "Canterbury Summer for Chaucer", "Eve Before Eve", "The Indexes" og "Portrait of a Lady Walking".

### **Drama:**

"The Death of Life: Death Is the Poor Man's Purse – Baudelaire." *New York Morning Telegraph Sunday Magazine*, 1916.

"At the Roots of the Stars." *Ibid.*, 1917.

"Maggie of the Saints." *Ibid.*, 1917.

"A Passion Play." *Others*, 1918.

"Madame Collects Herself." *The Parisienne*, 1918.

"To Sublet for the Summer." *New York Morning Telegraph Sunday Magazine*, 1918.

"Three from the Earth." *Little Review*, 1919.

”Kurzy of the sea.” *At the Roots of the Stars*, 1995.

”An Irish Triangle.” *Playboy*, 1921.

”Little Drops of Rain: Wherein Is Discussed the Advantage of XIX Century Storm Over XXth Century Sunshine.” (Under navnet Lydia Steptoe). *Vanity Fair*, 1922.

”Five Thousand Miles: A Moral Homily Inspired by All the Current Talk About the Wild Free Life in the South Seas.” (Under navnet Lydia Steptoe). *Ibid.*, 1923.

”Ten Minute Plays II: Two Ladies Take Tea.” *Shadowland*, 1923.

”Water-Ice: Wherein the Wintry Lady Fiona Silvertree Is Unexpectedly Thawed.” *Vanity Fair*, 1923.

”Ten Minute Plays VI: The Beauty. (Under navnet Lydia Steptoe). *Shadowland*, 1923.

”She Tells Her Daughter.” *Smart Set*, 1923.

”To the Dogs.” *A Book*, 1923.

”The Dove.” *A Book*, 1923.

*The Antiphon. Selected Works*, 1962.

Upubliserte: ”The Biography of Julie von Bartmann”, og ”Ann Portuguese”. Finnes blant Barnes papirer på universitetet i Maryland. Alle stykkene, med unntak av ”To Sublet for the Summer” finnes i *At the Roots of the Stars*, 1995.

### **Journalistikk og intervjuer:**

”You Can Tango – A Little – at Arcadia Dance Hall.” *Brooklyn Daily Eagle*, 1913.

”’Twingeless Twitchell’ and His Tantalizing Tweezers: They Attract and Hold the Attention of Reginald Delancey and the Piquant Ikrima – A Midsummer Night’s Entertainment on the Highways of the Great City, That, however, Has Elements of Tragedy – Digital Dexterity of the Dental Demonstrator Holds Audience in Awe.” *Ibid.*, 1913.

”Sad Scenes on Sentence Day in the Kings County Court.” *Ibid.*, 1913.

”The People and the Sea; How They Get Together.” *Ibid.*, 1913.

"Round Ben Franklin's Statue Forum Orators Fret and Fume." Ibid., 1913.  
 "Training Seals in Stage Stunts; Odd Antics Taught to Deep Sea Denizens in a Brooklyn Barn; Rewarded with Fish Treats; Trainer Demonstrates the Ease with Which His Pets May Be Instructed to Entertain." Ibid., 1913.  
 "No Turkey or Tango in Drag or Glide Dances." Ibid., 1913.  
 "Part Victory, Part Defeat at Suffrage Aviation Meet." Ibid., 1913.  
 "Our School's Open Again; We're Glad to Get Back." Ibid., 1913.  
 "Seventy Trained Suffragists Turned Loose on City." Ibid., 1913.  
 "Arbuckle 'Floating Hotel' to Be Closed." Ibid., 1913.  
 "The Home Club: For Servants Only." Ibid., 1913.  
 "Veterans in Harness." Ibid., 1913.  
 "Who's the Last Squatter?" Ibid., 1913.  
 "Mrs. Clinton Hoard Works for Uplift of Drama Here; Brooklyn Woman Outlines Plan for Carrying Propaganda of Stage Reform into Every Town on Long Island. Enlists Support of Women's Clubs." Ibid., 1913.  
 "Chinatown's Old Glories Crumbled to Dust." Ibid., 1913.  
 "Why Go Abroad? – See Europe in Brooklyn!" Ibid., 1913.  
 "Navy Yard Teems with Work Undone." Ibid., 1913.  
 "The Wild Aguglia and Her Monkeys Here." Ibid., 1913.

"Yes, the Vernon Castles Really Have a Home and They Occasionally Tango Past It; They Bought It to Keep Dogs In, and Sometimes, Small When They Haven't Anything Else to Do, They Sleep There from 2 a.m. till 11 a.m." Ibid., 1914.  
 "Blanche Bates to Make Her Baby Violinist or Cubist; Husband Already Relying on Little Frances Virginia to Support Him." Ibid., 1914.  
 "Charles Maude Wears Clothes That Express Color of Soul." Ibid., 1914.  
 "Charles Rann Kennedy Explains Meaning of Tangoism; 'It's a Mere Steaming Up of Flaccid Souls and Represents Decadent America,' He Declares – 'Best of Us Can Go to a Cabaret for Awhile and Come Away Without Being Crazy.'" Ibid., 1914.

"Gaby's Reputation for Reckless Deviltry Is Shattered; Off the Stage Is Meekness Personified and the World is 'Very Terrible and Very Sad and Hopeless to Her' – She Doesn't Enjoy Any Part of Life, Because She Hasn't Time." Ibid., 1914.

"Surroundings Affect People More Than Anything Else, Declares Lillian Russel; 'I Could Never Be Lonely Without a Husband but It Would Almost Be Abysmal Gloom to Have No Trinkets,' She Says." Ibid., 1914.

"Diamond Jim Brady." Ibid., 1914.

"Flo Ziegfeld Says He Selects His Chorus Girls by Looking at Their Feet and Hands; Never Listens to Their Voices, Because Good Singers Seldom Have Beautiful Faces; Billy Burke's Husband Used to Think Dark Hair Was Pretty but He Has Changed His Mind – He's Tired of Buying Hosiery for Entire Show – Says It Is Like Being Another Brigham Young; Declares Wife Is Most Wonderful in All the World." *New York Press*, 1914.

"If Noise Were Forbidden at Coney Island, a Lot of People Would Lose Their Jobs." Ibid., 1914.

"Come Into the Roof Garden, Maud." Ibid., 1914.

"Roshanara, a Wraithlike Reincarnation of the Ancient East." Ibid., 1914.

"Plays That Rely on Upper Classes for Support Invariably Die a Quick and Painful Death, Says Daniel Frohman; 'They Don't Support Anything, Not Even the Pillars of Society,' He Says, and Adds That It's the Masses Which Finally Determine the Success or Failure of a Play - Things Dramatic Are Now Having Their Down Days, Declares New York Manager.'" Ibid., 1914.

"Broadway Thinks It Is Only Street in Only City in the World, Says Atteridge; Carroll His Co-Worker on 'The Passing Show,' Says It Never Thinks of Yesterday or Tomorrow – But, After All It Is as Provincial as the Smallest Town Found on Any Map in the Geography.'" Ibid., 1914.

"Desire to Live, Love and Achieve Elements of Successful Play, Paul Armstrong Says; Women Are Not the Vain Set – It's Men Who Think Every

Woman Who Looks at Them Loves Them; 'The More You Try to Say in a Play, the Less You'll Be Noticed, so Be Wise Just at the End.'" Ibid., 1914.

"Interviewing Arthur Voegtlin Is Something like Having a Nightmare, It Seems; He Doesn't Care for the Stage – Wouldn't Let a Cat He Liked Chase a Stage Rat – But He Longs to Produce 'Weird Plays with the Lure of a Vampire-Woman's Eyes' – Friends call Him 'Silver King.'" Ibid., 1914.

"Mad, Bad, Glad, Raymond Hitchcock, with a Hundred Shattered Reputations, Is Beloved of His Wife's Kin; And That After All, Is the Supreme Test of a Man's Humanity – Hitch Is So Happy This Summer He's Wasting Those Golden Baritone Notes Audiences Pay Money to Hear." Ibid., 1914.

"Great Success Made Joan Sawyer Timid." Ibid., 1914.

"'Tis the Season When a Chorus Girl Is Learning How a Manager Can Say 'No'; She Doesn't Much Care What Show She's in so Long as She Can Stay on Old Broadway; Lots of Them Go in Hopefully and Come out Heartbroken Because They Haven't Been Engaged." Ibid., 1914.

"My Sisters and I at a New York Prizefight." *New York World Magazine*, 1914.

"How It Feels to Be Forcibly Fed." Ibid., 1914.

"The Girl and the Gorilla." Ibid., 1914.

"My Adventures Being Rescued." Ibid., 1914.

"I'm Plain Mary Jones of the U.S.A.", 1915. (Finnes i *Interviews*, Sun&Moon Press, 1985).

"Djuna Barnes Probes the Souls of the Jungle Folk at the Hippodrome Circus; Broadway Mashers Wink Is Flung at Audience by Cynical Old Elephant – An Instance of Banter in the Balk; Camels Peer Out Through Invisible Lorgnettes, and Bears Lurch Along, Hands Raised as if They Were Praying." *New York Press*, 1915.

"Billy Sunday Loves the Multitude, Not the Individual." 1915. (I *Interviews*).

"Bunny Hopes to Outlive Booth; Not That He Deserves To, but Because There Is a Record of Him That Booth and Sir Henry Irving Did Not Leave –

Has an Ambition to Improve the Scenario." *New York Press*, 1915.

"Irvin Cobb Boasts He Is Still Just a Countryboy." 1915 ( I *Interviews*)

"A Visit to the Favored Haunt of the I.W.W. 's." *New York Press*, 1915.

"Jess Willard Says Girls Will Be Boxing for a Living Soon."1915 ( I *Interviews*).

"Fashion Show Makes Girl Regret Life Isn't All Redfern and Skittles." *New York Press*, 1915.

"Ruth Roye, Greatest 'Nut'in Vaudeville, Loves to hear Man Out Front Laugh; No Girls or Woman's Giggle Please Her Half as Much as the Hearty Guffaw of the Male Auditors." *Ibid.*, 1915.

"Lou-Tellegen on Morals and Things; Star of Much-Discussed 'Taking Chances' Says as an Actor He May Be Vulgar or Inartistic, but Immoral, Never!" *Ibid.*, 1915.

"May Vokes in an Unguarded Hour; Tells Djuna Barnes Some of the Things Hidden Behind Her Funny Face; Yearns for a Shack; Scene from a Play That Took Place in a Dressing Room in the Longacre Theatre." *Ibid.*, 1915.

"A Philosopher Among Russian Dancers: An Interview with Adolph Bohm." *Bruno's Weekly*, 1916.

"The Weavers, at the Garden Theatre." *Ibid.*, 1916.

"Pet Superstitions of Sensible New Yorkers." *New York Tribune*, 1916.

"The Last Petit Souper – Greenwich Village in the Air – Ahem!" *Bruno's Weekly*, 1916.

"Greenwich Village as It Is." *Pearson's Magazine*, 1916.

"Becoming Intimate with the Bohemians." *New York Morning Telegraph Sunday Magazine*, 1916.

"How the Villagers Amuse Themselves." *Ibid.*, 1916.

"The Washington Square Players; What Is the Secret of the Organization That Started as a Whim in Boni's Bookshop and Now Threatens to Become Popular?" *Ibid.*, 1916.

"Wilson Mizner of Forty-Fourth Street; The Adress Is Important for He Says He Has Not Been North, South, East or West of It in as Many Years." *Ibid.*, 1916.

"David Belasco Dreams; The Chronicles of One Who Wanders Among the

Heavy Timbers of Antiquity.” *Ibid.*, 1916.

”David Warfield – Optimist; Creator of the Music Master, Without His German Accent, Says He Is a Firm Believer in Happy Endings and Other Things.” *Ibid.*, 1917.

”Found on the Bowery; The Italian Drama of Thundering Hate and Lightning Love.” *Ibid.*, 1917.

”Frank Harris Finds Success More Easily Won Here in America Than in England.” 1917 (*I Interviews*).

”The Songs of Synge; The Man Who Shaped His Life as He Shaped His Plays.” *New York Morning Telegraph Sunday Magazine*, 1917.

”Giving Advice on Life and Pictures; One Must Bleed His Own Blood.” *Ibid.*, 1917.

”The Old Theatre in New Attire; As Pleasing To-days Are Painted for the World of Drama. *Ibid.*, 1917.

”Recruiting for Métachorie: Mme. Valentine de Saint-Point Talks of Her Church of Music.” *Ibid.*, 1917.

”The Rider of Dreams Is Here: For This Is the Spirit of the Negro.” *Ibid.*, 1917.

”Introducing Monsieur Copeau.” *Ibid.*, 1917.

”The Artist’s Place in War.” *Ibid.*, 1917.

”Crumpets and Tea.” *Ibid.*, 1917.

”When the Puppets Come to Town.” *Ibid.*, 1917.

”Surcease in Hurry and Whirl – On the Restless Surf at Coney.” *Ibid.*, 1917.

”The Hem of Manhattan.” *Ibid.*, 1917.

”Three Days Out.” *Ibid.*, 1917.

On Going Fishing.” *Ibid.*, 1917.

”Doing the Dunes.” *Ibid.*, 1917.

”The Confessions of Helen Westley. *Ibid.*, 1917.

”Yvette Guilbert.” *Ibid.*, 1917.

”Comissioner Enright and M. Voltaire.” *New York Sun Magazine*, 1918.

”Woman Police Deputy Is Writer of Poetry.” *Ibid.*, 1918.

”Guardabassi, Soldier, Singer and Artist.” *Ibid.*, 1918.

”Soldier Thespians and ’You Know Me, Al’; New York’s Own Division

Raising Funds by Its Play to Provide Portable Theatre Over There and Relieve Trench Holders Mental Strain." *Ibid.*, 1918.

"City's War Camp Community Service Gives Our Boys Comforts." *Ibid.*, 1918.

"Seeing New York with the Soldiers." *New York Morning Telegraph Sunday Magazine*, 1918.

"There's Something Besides the Cocktail in the Bronx." *New York Tribune*, 1919.

"Dempsey Welcomes Women Fans." 1921 ( *I Interviews*)

"James Joyce: A Portrait of the Man Who Is, at Present, One of the More Significant Figures in Literature." *Vanity Fair*, 1922.

"Against Nature: In Which Everything That Is Young, Inadequate and Tiresome Is Included in the Term Natural." *Ibid.*, 1922.

"Plays for Women." *New York Tribune*, 1922.

"Floyd Dell as Playwright." *Ibid.*, 1922.

"Rudolph Schildkraut." *The Dial*, 1923.

"What Is Good Form in Dying?: In Which a Dozen Dainty Deaths Are Suggested for Daring Damsels. *Vanity Fair*, 1923.

"Madame Grows Older." (Under navnet Lydia Steptoe). *Chicago Tribune, Sunday Magazine* 1924.

"The Models Have Come to Town." 1924 ( *I Interviews*).

"Do You Want to Be a Movie Actress?" 1925 ( *I Interviews*).

"A French Couturière to Youth." (Under navnet Lydia Steptoe). *Charm*, 1925.

"The Romance of Beautiful Jewels." (Under navnet Lydia Steptoe). *Ibid.*, 1925.

"How the Woman in Love Should Dress." 1925 ( *I Interviews*).

"Rome and the Little Theatre; Three Directors – Pirandello, Bragaglia and Ferrari – Have Created an Interest in This Art." (Under navnet Lydia Steptoe). *Charm*, 1926.

"American Wives and Titled Husbands." 1927 ( *I Interviews*).



"The Days of Jig Cook: Recollections of Ancient Theatre History but Ten Years Old." *Theatre Guild Magazine*, 1929.

"The Dear Dead Days: Love Is Done Differently on Our Current Stage." *Ibid.*, 1929.

"Portrait of a Crook: A Plea for Charm and Elegance in Stage Crime." *Ibid.*, 1929.

"Lady of Fourteenth Street." *Profiles*, 1929.

"Why Actors? Brother Sumac Searches for an Answer." *Theatre Guild Magazine*, 1929.

"When Stock Was Work: Sam Forrest Recalls What It Meant to Play Twelve a Week." *Ibid.*, 1930.

"Lord Alfred and Lady Lynn: An Interview to Prove That Marriage Is No Hindrance to Art." *Ibid.*, 1930.

"Just Getting the Breaks: Donald Ogden Stewart Confides the Secret of World Success." *Ibid.*, 1930.

"The Green Pastures: Connelly's Biblical Play Discussed by Its Negro Actors." *Ibid.*, 1930.

"Alla Nazimova: One of the Greatest of Living Actresses Talks of Her Art." *Ibid.*, 1930.

"Playgoer's Almanac." *Ibid.*, 1930.

"Hamlet's Custard Pie: Giles, the Butler, Learns What Is Wrong with the Drama." (Under navnet Lydia Steptoe) *Ibid.*, 1930.

"Chester Erskin: A Young Stage Director with a Flair for the Theatrical Verities." *Ibid.*, 1930.

"The Stage Sets the Style: Margaret Pemberton, Who Costumes Many of Our Actresses, Talks of the Theatre's New Function." *Ibid.*, 1930.

"Mordecai Gorelik: A Young Scene Designer Who Seeks, by Using 'Pretence' Rather Than 'Illusion', to Parade on the Stage the Ceremonial Comedy of the Animal Called Man." *Ibid.*, 1931.

"I've Always Suffered from Sirens: Raymond Sovey, However, Has Disciplined His Inspiration So Effectively That He Merges His Stage Settings Completely in the Author's Intention and the Play's Mood." *Ibid.*, 1931.

"The Wanton Playgoer." *Ibid.*, 1931.

”The Tireless Rachel Crothers: That Vivacious Comedy *As Husbands Go* Is the Twenty-fourth Which She Has Written in Her Long and Methodical Career.” *Ibid.*, 1931.

”His World’s a Stage: And so the Versatile Scene-Designs of Jo Mielziner Reflect with Artistic Fidelity the Moods and Manners of the World.” *Ibid.*, 1931.

”Nothing Amuses Coco Chanel After Midnight.” 1931 ( *I Interviews*).

”Lament for the Left Bank.” *Town&Country* 1941.

”Matron’s Primer.” *Contemporary Jewish Record*, 1945.

”War in Paris.” Upublisert manuskript.

Barnes’ journalistiske arbeider og intervjuer er samlet i *Interviews* (1985) og *New York* (1989), begge utgitt av Sun&Moon Press, Los Angeles.